كلود عبيد
نقيبة الفنانين التشكيليين اللبنانيين

جمالية الصورة

«في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر»





جماليـة الصـورة

جمالية الصورة

«في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر»

كلود عبيد

نقيبة الفنانين التشكيليين اللبنانيين



الطبعة الأولى

1431 هـ ـ 2010 م

مجد المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت – الحمراء – شارع إميل إده – بناية سلام – ص.ب: 113/6311

تلفون: 01/791123 – تلفاكس: 01/791124 بيروت – لبنان

بريد إلكتروني majdpub@terra.net.lb

مقدمة

من الثابت أن الفصل بين الفنون ليس بالسهولة التي يتصورها البعض، خاصة إذا كنا من أنصار تلك الفئة التي تعتبر محاكاة الطبيعة منطلقها جميعاً.

وإذا كانت هذه القاعدة العامة صحيحة، أو على شيء من الصحة فإن صعوبة الفصل بين الفنون التشكيلية والشعر تزداد رهافة، ذلك أن الفنون التشكيلية تصوير ورسم وكذلك الشعر، رغم اختلاف الأدوات والوسائل.

وإذا كان الإيقاع في شعرنا العربي الكلاسيكي يتقدم على الصورة بأشواط، فلم تعد هذه الحال في شعرنا الحديث، الذي ذهب بعض النقاد إلى حد اعتباره «شعر الصورة»!

ومهما يكن من أمر، فإن الملاحظ في «حضارتنا» اليوم هو تقدم «المرئي» على حساب «المسموع»، وفي أحسن الأحوال المزاحمة الشديدة بين «المرئي والمسموع».

ولا أزعم لنفسي إنني طرحت إشكالية لم تكن مطروحة من قبل، ذلك أن العلاقة بين الصورة في أي فن وبينها في فن آخر مطروحة منذ وجدت الفنون، وإنما أزعم إنني جهدت أن تكون المقاربة مختلفة، وعلى شيء من الوضوح والشمول.

فطرحت هذه الإشكالية من خلال بعض النظريات القديمة والحديثة، التي تطرقت لهذه العلاقة الجدلية بائتلافها واختلافها.

توقفت بادىء ذي بدء عند العلاقة القائمة منذ القدم بين الرسم والشعر، متوقفة عند محطات بارزة في تاريخ الفكر البشري (أرسطو، الجاحظ..).

ثم تناولت المذاهب الفنية الحديثة، لأنتقل بعدها إلى التوقف عند تأثير

الفن التشكيلي على الشعر الحديث، متحدثة عن بعض من اعتبروا من أعلام هذا الشعر (مثل عزرا باوند وإليوت وعدد من الشعراء العرب. .).

بعدها توقفت عند «الصورة الفنية» ومن ثم عند «قصيدة الصورة» ومن ثم عند الصور الشعرية لدى بعض الفنانين التشكيليين (فان غوغ وشاغال) لأتبع ذلك بدراسة إغراءات اللون لدى بعض الشعراء العرب (عفيفي مطر، محمود درويش. . .).

منتهية إلى تسمية عدد من الشعراء البارزين الذين حركت الأعمال التشكيلية وجدانهم، كما عند أولئك الذين جمعوا بين الفن التشكيلي والشاعرية، بصرف النظر عن الصفة التي غلبت عليهم.

كلي أمل أن يكون هذا الكتاب مفيداً لكل مهتم بالفن عموماً، وبالفن التشكيلي والشعر خصوصاً.

كلود عبيد

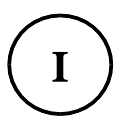
نقيبة الفنانين التشكيليين اللبنانيين

بيروت في 27 ـ 1 ـ 2010



الفصل الأول

- الفن التشكيلي والشعر
- المحاكاة (أرسطو ـ الجاحظ)
- إشكاليات الإئتلاف والإختلاف



الفن التشكيلي والشعر

الفن التشكيلي والشعر مظهران من مظاهر النشاط النفسي الإنساني، يصدران عن نفس الملكة الإدراكية. فهناك رابط وثيق بينهما، فالرسام والشاعر على درجة من التقارب والإلتصاق، بحيث يتشابهان في الكثير من الأشياء، من ناحية المجال النفسي الذي ينبعان منه ويؤثران من خلاله، ومن حيث القدرات النفسية الأساسية التي يفترض وجودها لدى الفنان المبدع حتى يكتمل لهما النضج فيتألقان في العمل الفني رسماً أو شعراً.

كما أن هذين الفنين يلتقيان في إعادة تشكيل الواقع من جديد ومحاولة تجاوزه، وفي تحسين المفهوم، ومحاولة تقديمه مشخصاً، وفي تقديم النموذج الفني وتعميمه، ولكن كل بحسب مادته التي تشكله. فلا نبالغ عندما نصرح أن الفن هو فعل الإنفصال بالذات الإنسانية عن باقي عناصر الحياة والطبيعة لأنه فعل إعادة التشكيل، وتجريد الخلق، والقفز على نسيج الرتابة القاتلة إلى توقيع جديد يفصل بين حركة الطبيعة وطبيعة الطبيعة، وبين حركة الفعل الإبداعي وطبيعته بإعتباره إعادة إنشاء وإعادة خلق وصياغة جمالية للكائن أو الشيء أو الظاهرة أو الفكرة.

والإنسان لا يستطيع صياغة تصوراته للعالم إلا بتحويلها إلى رموز بمعنى الانتقال من الصورة إلى علامة لهذه الصورة. وبالتالي فإن كل تمثل فني للعالم، سواء كان ذلك رسماً، شعراً، أو موسيقى يفيد بالضرورة من المادة الخاصة به، تمثل وعاه الفنان بشكل لغوي بداءة. كتب أ.و.شليغل أديب الرومنطقية وناقدها في «دروسه» يقول: كل عرض مادي خارجي مسبوق بآخر داخلي في

فكر الفنان. والإنسان يلجأ إلى التعبير بوصفه يفضي إلى التخلص من لحظة تتراكم فيها الأحاسيس والمشاعر والأفكار والمعاناة على نفسه، فيلقي بها على كاهل اللغة أو الصورة أو الحركة أو النغم.

كتب فان غوغ: أزداد إقتناعاً يوماً بعد يوم أن هذا العالم الأرضي هو مخطط دراسي غير ناجح، وما من فنان حق إلا جعل شغله الشاغل والأول إعادة رسم هذا المخطط الدراسي وأن يمنحه الأسلوب الذي إليه يفتقر. وما من شاعر حق إلا جعل همه الأكبر أن ينفصل عما استنفدته الكلمات واستهلكته، وأن يعلم الألفاظ أن تنسى ماضيها وتقول ما لم تتعود أن تقوله وتتمرد على النموذج الذهني القديم.

هناك علاقات جد مباشرة بين بعض الفنون، فقد تولد فن التصوير في عصر جديتا بالهند عن الرقص آنذاك، وتولد الرقص نفسه عن الموسيقى في العصر ذاته. كذلك حدث ترابط كبير بين الفنون التشكيلية والفنون التمثيلية في شخص وليام رولينغر، الذي زين بالحفر في الخشب المقاعد المحيطة بالهيكل في كاتدرائية شتيفانسدوم في فيينا. وكان في الوقت ذاته المشرف على تمثيليات الآلام في فيينا. فجاءت المشاهد التي حفرها في مقاعد الكاتدرائية متأثرة بالعروض التمثيلية لآلام المسيح.

وليس من الصعب على أي إنسان أن يربط لأول وهلة بين الشعر والموسيقى، وأن يحس بنفسه أن العلاقة المباشرة بينهما تمد جذوراً في مفهوم الشعر نفسه، إذ يكفي تذكر أن الشعر لا ينفصل عن الوزن والإيقاع والتنغم والإلقاء، وإن كلمة الشعر الغنائي نفسها في أصلها اليوناني قد جاءت من الآلة الموسيقية، ليرا، التي كانت تصاحب الغناء كما أن الشعر بقي مرتبطاً بالغناء، والعزف طوال العصر الوسيط، في الموشح الأندلسي، وأغاني التروبادور في البروفانس، والمينة زانج عند الجرمان، حتى أصبحت الموسيقى المحضة عند الرمزيين في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين هي المثل الأعلى والمطلق للشعر والشعراء.

ونجد في تاريخ الفن والنقد والأدب كثيراً من النصوص تقرب بين الفنون وتلتمس الوحدة المشتركة بينها في البناء والغاية على الرغم من اختلافها من حيث الترتيب على سلم القيمة ومدارج القدرة على التعبير.

وقد حدا التصنيف التقليدي للفنون بما هي مظاهر سيكولوجية وصناعية باوزويلد سبنغلر إلى إنتقاده، وذلك عند مناقشة روح Ethos الثقافات المختلفة، معتقداً أن الدافع التكويني الذي يتبدى في الفنون اللاقولية لا يمكن فهمه إلا عندما ندرك أن الفرق بين العامل السمعي والعامل البصري هو فرق سطحي.

لقد اختلفت نظرة العصور[1] المتباينة إلى الفعالية المباشرة والمدى والأهمية التي تنسب إلى ما يكون بين الفنون المختلفة من تأثير وتداخل وتغلغل متبادل. وقد شغلت العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، الشعراء والنقاد والرسامين أكثر بكثير من العلاقة بين الشعر وباقي الفنون.

ولعل أقدم ما نعرفه عن العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر هي عبارة سيمونيدس الكيوسي (من جزيرة كيوس في بلاد اليونان، وقد عاش حوالي سنة 556 إلى سنة 468 ق.م.) التي يقول فيها، إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وإن الرسم أو فن التصوير شعر صامت. وقد ترددت هذه العبارة على لسان هوراس الشاعر الروماني (65 ـ 8 ق.م.) في كتابه (فن الشعر، الذي اعتمد زمناً طويلاً، ذلك أنه كان واحد من أهم المصادر الأساسية التي يرجع إليها القرنين السادس عشر والسابع عشر. يشبه هوراس بعبارته هذه القصيدة بالصورة (كما يكون الرسم يكون الشعر) كما طالب ببذل الجهد لصقل البيت الشعري وتشكيله، وتتكرر هذه العبارة نفسها على لسان كاتب لاتيني متأخر هو سيدونيوس حوالي (سنة 430 إلى 485م). حيث يقول إن التصوير شعر صامت والشعر صور ناطقة، وقد رسم في قصائده مشاهد تخاطب كل الحواس.

هذه العبارة أكدت التشابه بين الفن التشكيلي والشعر إلى حد جعل النقاد

---

(1) في العصر الوسيط ثم في عصر النهضة كانت فكرة تداخل الفنون تقوم على الميتافيزيقيا. كل مبدع مشهور يمجد بسجله الخاص مظهراً من وحدة الكون. في المرحلة الكلاسيكية اتجهت الموازاة بين الفنون صوب الهندسة المعمارية، سوناتا ماليرب (بنايات ضخمة وجميلة) 1607 تترجم الميل إلى نظام اشكال يعكس ترتيبه الواضح الرغبة في الوضوح الشعري. في القرن السابع عشر يؤكد «دي بوس» بـ «تأملات في الشعر والرسم 1719» على الانفعال الذي يولده توحد هذين الفنين.
في القرن التاسع عشر «الجن» لفيكتور هيغو وبطريقة أكثر منهجية «حدفة الزهر» لملارميه تنبئ عن استعدادات تصويرية مجردة وغير رسمية بواسطة مساحة وترتيب الأبيات «لدى هيغو» والحرف «لدى مالارميه».

في عصر النهضة يقولون: كما يكون الشعر يكون الرسم. وجعلت أغلبيتهم تقول أن الشعراء هم أعظم الرسامين. ومنذ أن وصف الكاتب الأغريقي الساخر لوكيان (120 ـ 180م) شاعر الأغريق الأكبر هوميروس بأنه رسام مجيد، انطبقت صفت الرسامين، أو المصورين العظام على عدد كبير من الشعراء بدءاً من ثيوكريتس، وفيرجيل، وثوراكواتو واريستو إلى سبنسر، وشكسبير، وملتون وشعراء السابقين على رافايل، والبارناسيين وعدد كبير من شعراء العصر الحديث. ولم يخل الأمر من ناحية أخرى من وجود نقاد يؤكدون أن الرسامين والمصورين شعراء.

أرسطو والمحاكاة

أكد أرسطو في كتابه عن فن الشعر (وهو أهم كتب أرسطو الجمالية) أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتمايزان في المادة التي يحاكيانها، فأحدهما يتوسل باللون والظل والآخر يتوسل بالكلمة، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل وتأثيرهما على النفس. فبنظر أرسطو أن الفنون بأشكالها المختلفة تصور وتشترك في خاصية هي المحاكاة أو التمثيل mimesis. ولذلك ينبغي للشعر وللتصوير بوصفهما فنين قائمين على المحاكاة، أن يستخدما مبدأً واحداً بعينه للتكوين أو البناء، وهو الحكاية أو العقدة في المأساة، والتصميم أو التخطيط في الرسم، فالشعر عند أرسطو فن، وهو فن محاكاة: إن الشاعر محاك مثله مثل المصور أو أي محاك آخر، ومن الطبيعي أن تقوم بين الفنون علاقات متبادلة، وإن تكن كما قال شيشرون (106 ـ 43 ق.م.) بعد ذلك علاقات دقيقة رهيفة.

يقول أرسطو عن المحاكاة في الفصل الرابع من كتابه: هناك ميل للتمثيل والعرض محفور في جبلة الإنسان، إضافة إلى ميل آخر للتمتع بهذا التمثيل. فالناس يمتعها أن تقلد وأن تشاهد تقليدات ناجحة، وقد لاحظ هذا الفيلسوف بأن الناس تجد متعة في رؤية الشبيه لان في الاستدلال والتعرف إلى النموذج متعة. ولتفسير هذا الاستعداد الفطري كتب: أننا وبشكل خاص «نستمتع بالنظر إلى صور الأشياء المشغولة بعناية والتي لا نطيق رؤيتها في الواقع مثل أشكال الحيوانات التي تبعث على التقزز أو الجثث» يستنتج من ذلك «أنه إذا كنا نحب مشاهدة الصور، فذلك لإننا نتعلم بالنظر إليها» وهكذا ليكون هناك محاكاة

يجب أن يكون هناك أولاً تمثيل للواقع، ولكن صورة هذا الواقع لا يجب أن تكون مجرد نسخ أو انعكاس له يجب صياغة أشكال «مشغولة بعناية» التي وإن شابهته تتمايز عنه بأنها نتيجة جهد تأليفي.

يؤكد أرسطو بعد ذلك أن هذه الأشكال ليست بحد ذاتها المحصلة النهائية والغاية المتوخاة، وأنها لا تسبب المتعة الجمالية لأنها جميلة أو مشغولة بعناية المتعة التي نشعر بها إزاء عرض الواقع بأشكال تصويرية أو موسيقية أو شعرية ناتجة من ابتعادها عن الواقع المادي وتسمح برؤية «بمعرفة» الشكل الخالص الصافي للشيء المعروض.

ومنذ ذلك الحين أصبح عامة الجمهور يعتقدون أن الوظيفة الرئيسية للفن هي محاكاة الواقع. وأصبح تصور الفنان في ذهن الناس هو ذلك الشخص الذي لديه القدرة على محاكاة الواقع، أي صنع نسخ طبق الأصل لما يجري بالحياة، ويبلغ الفن ذروته في نظرهم إذا استطاع أن يوهمنا أنه واقع.

ومن الجدير بالذكر أن المحاكاة التي نادى بها أرسطو تختلف اختلافاً بعيداً عن «المحاكاة البسيطة» التي تنسب خطأً إلى أفلاطون. إن المحاكاة عند أرسطو هي محاكاة إنتقائية، خلاقة تعبر عن «الكلي» بحق في التجربة البشرية ولا تكتفي بالترديد الحرفي للمجرى المألوف للتجربة. فالفن لا يقلد الظواهر الخارجية فقط بل يصل بتقليده إلى جوهر الطبيعة، وينفذ إلى المثل العليا للأشياء التي يقلدها، فالتقليد إخراج فني للطبيعة وليس مجرد نسخ أمين للظواهر الطبيعية.

وقد توسع مفكرون لاحقون في فكرة المحاكاة الأرسطية، وطوروها إلى ما يمكن أن يسمى «محاكاة الماهيات» imitation of essences. ومن أبرزهم في مجال الفنون التشكيلية السير جوشوا رينولدز الذي يقول إن جمال الفن وعظمته ينحصران في قدرته على تجاوز جميع الصور الفردية والعادات المحلية وشتى أنواع التفاصيل والجزئيات.

رأي الجاحظ

ربما يكون الجاحظ عند العرب هو أول من التفت إلى طبيعة الشعر من حيث هو «ضرب من النسيج وجنس من التصوير» وأول من طرح في تاريخ النقد العربي بعض الأفكار الهامة التي سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين

والنقاد من بعده، ففي عبارته التي جاءت في كتاب الحيوان نتبين الدلالات المختلفة التي يفهمها من كلمة التصوير، والمبادىء التي يقوم عليها هذا الفهم «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير».

ومصطلح التصوير عند الجاحظ بقدر ما يشير إلى قدرة الشاعر كصانع على التأثير في الآخرين، فهو في الوقت نفسه يشير إلى أن الشاعر يستعين في صناعته بواسطة أو بوسائل تصويرية، تقدم المعنى تقديماً حسياً، مما يجعله نظيراً للرسام ومثيلاً له في طريقة التقديم.

والمهم أن الجاحظ عندما طرح فكرة التصوير على هذا النحو كان يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعد المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى.

وعبارة الجاحظ الشهيرة «فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»، تقدم لنا مصطلح التصور. والجاحظ يستخدمه في العبارة السابقة وفي كتبه ورسائله استخداماً يمكننا أن نستشف منه ثلاثة مبادىء: أولها، إن للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار أو المعاني، وهو أسلوب يقوم على إثارة الإنفعال وإستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف. وثانيها إن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم. وثالث هذه المبادىء أن التقديم الحسي للشعر يجعله قريناً للرسم ومشابهاً له في طريق التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي، وإن اختلف عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها. ومن الواضح أن المبدأ الأخير يشير إلى دلالة كلمة التصوير على رسم لوحة أو تشكيل تمثال، بحيث يصبح معنى الصورة مرادفاً للوحة المرسومة، ويكون ربط الشعر بالرسم أمراً ناتجاً عن إدراك أن التقديم الحسي للمعني أو التجسيم عنصر مشترك بين الشعر والرسم، لأن كلاً من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية.

ليس هناك في كتابات الجاحظ أساس نظري لفكرة المقارنة بين الشعر والرسم، كذلك ليس هناك تطبيق عملي لها على النص الشعري، لكن بعض

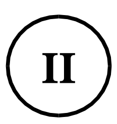
أحكامه النقدية تؤكد ميله إلى هذه المقارنة وإلى ذلك النوع من الشعر الذي يقدم مشهداً أو منظوراً واحداً لمخيلة المتلقي كأنه لوحة يرسمها رسام.

والكلام عن الرسم والتصوير الشعري التقطها النقاد والمفسرون العرب كالرماني وابن جني والعسكري والزمخشري والمرزوني وابن سنان وابن رشيق ولكن وصل إلى ذروته مع عبد القاهر الجرجاني صاحب نظرية النظم المشهورة. فقد احتج في معرض دفاعه عن الصورة بعبارة الجاحظ السابقة والإستعارة والتمثيل وجمالها وتأثيرها إلى قدرتها على تجسيم المعنوي وتقديمه تقديماً حسياً وتشخيصه وبث الحركة فيه حتى ليكاد تراه العين، ويرد روعة الشعر إلى براعة التصوير ويقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام، على أساس أن الإحتفال والصنعة في التصويرات والتخييلات الشعرية تفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى «التصاوير» التي يشكلها الرسام «فكما إن تلك تعجب وتخلب وتروق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد». هذا ما يدلنا على المساهمة التي حققها شراح أرسطو من فلاسفة الإسلام من الفارابي إلى ابن سينا[1]، باستخدام كلمات أرسطو مثل التصوير والتخطيط والنقش والأصنام التي وردت في تلخيص إبن سينا لكتاب أرسطو في الشعر.

وقد كان حازم القرطاجني انبغ تلاميذ أرسطو من النقاد العرب (قدامة بن جعفر والباقلاني، وابن طباطبا، وابن سنان، وعبد القاهر)، استطاع أن يدرك الطبيعة الحسية للشعر، وقدرة صوره على التقديم الحسي، ضمن تصور متماسك لطبيعة الشعر وأهميته في نفس الوقت.



(1) في دراسة مقارنة بين الشعر والتصوير يقول ابن سينا: إن الشاعر يجري مجرى المصور فكل منهما محاك، والمصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: إما بأمور موجودة في الحقيقة، وإما بأمور يقال أنها موجودة وكانت، وإما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر.



إشكاليات الإئتلاف والإختلاف

أكد النقاد خاصة في القرنين الحادي عشر والثاني عشر، التوازي بين الرسم والشعر في عبارات قريبة من العبارات المأثورة عن سيمونيدس وهوراس. وقد أكد كورسون وهو أحد نقاد هذه الفترة على أن الرسم والشعر فن واحد، وأن الشاعر يستطيع أن يرسم الشعر كما يستطيع الرسام أن يكتب قصائد بلا صوت. وكتب الشاعر والناقد الإنكليزي درايدن 1631 ـ 1700 عن التوازي بين الشعر والرسم (1695) وأكد أن الإستعارات الجريئة في الشعر تساوي الألوان القوية المتوهجة في الرسم، وأن التأثير الناتج عن بعض التشهبيات والكنايات وأشكال التعبير الشعري تشبه التأثير المنبعث من الألوان والظلال والأضواء على لوحة الرسام.

أما أديب الرومنطقية وناقدها أوجست فيلهلم شليغل، فطالب بترجمة الصورة ترجمة شعرية، وكتب عن بعض الصور الفنية مجموعة من السوناتات التي كان لها تأثير كبير على تطور قصيدة الصورة. وقد رأى أن الأدب الكلاسيكي أقرب إلى النحت بطبيعته، على حين أن الأدب الحديث والرومنطيقي أقرب إلى الرسم والتصوير. كذلك أكد كلود فرنسوا مينستريه في كتابه «فلسفة الصور» الذي نشر سنة 1682 أن «الشعر التصوير والنحت» تؤدي بالصور آثارها. وحدد ورد روث الفن والشعر بأنهما إنفعال عاطفي يجمع ثانية في حالة هدوء.

لقد أثرت هذه الآراء كما نجحت عبارة هوراس وسيدونيوس وسيمونيدس في تأكيد العلاقة القائمة بين الرسم والشعر، وأثرت على نظريات الشعر والفن في جميع العصور، وهدت العديد من الفنانين التشكيليين والشعراء على دروب الإلهام.

لكن هذه العبارة «كما يكون الرسم يكون الشعر» نفسها أثرت في الإتجاه المعاكس، الذي ينكر أصحابه تراسل الفنون وتجاوبها ويرفض مبدأ المقارنة بينها رفضاً حاسماً، فقد حذر شافتسيري في كتابه «فنون النحت» سنة 1712 من عقد المقارنات بين الرسم والشعر ووصفها بأنها محاولات عقيمة وباطلة. كما أكد ليسنغ أديب عصر التنوير والكاتب والناقد المسرحي في كتابه الذائع الصيت «لاؤكوون» سنة 1766، استقلال كل من الأدب والفن التشكيلي واختلافهما أحدهما عن الآخر اختلافاً نوعياً.

فقد نظر إلى الرسم والشعر من حيث علاقتهما بالمكان والزمان، وميز الأشكال المكانية في الفن تمييزاً حاداً من الأشكال الزمانية. وبين عواقب الخلط بينهما في العمل الفني الواحد والتأثيرات الناتجة عن البنية الداخلية المختلفة في الرسم عنها في الشعر. ولقد كانت النظريات الفنية التي استندت إلى مبدأ هوراس هي في رأيه السبب الرئيس للإضطراب والخلط المؤسف بين الفنون في عصره. وأيده في رأيه الكاتب ايرفنغ بابيت في كتابه «اللاوؤكون الجديد» 1910 وقد استمد حججه من الأدبين الأغريقي والروماني.

كذلك بدأ خلاف من حيث توظيف اللون في القصيدة مع ظهور كتاب التطور التاريخي لمعنى اللون لـ(هيغو ماغنوس) سنة 1877. فقد اختلف النقاد حول توظيف الدلالات اللونية في الشعر، ومصداقية وتكنيكات هذا التوظيف. كما فرق سارتر تفريقاً قاطعاً بين الأدب والفنون على أساس أن العمل في الألوان غير التعبير بالكلمات، نظراً إلى أن هذه الألوان ليست علامات، لأنها لا تردنا إلى أي شيء خارج عنها، صحيح أنه ما من إحساس إلا وتداخله دلالة، ولكن المعنى الصغير الغامض الذي يسكن الألوان، لا يعد أمراً ذا بال.

وهناك من رأى صعوبة إدراج الفنون في فئة موحدة وقالوا بأن: ليس هناك فن بل، فنون، وهذه الفنون تختلف فيما بينها اختلافاً شديداً يجعلها بمثابة ضروب متباينة من النشاط لا يجمع بينها شيء واحد. وفتجنشين كاشف نظرية التشابه الأسري Family ressemblance concept في الفن، وكتب عنها في كتاباته المتأخرة، يؤيد أصحاب هذا الرأي.

والتشابه الأسري، مفاده أن الأشياء التي يشير إليها حد من الحدود قد ترتبط معاً لا بخاصية مشتركة واحدة بل بشبكة من التشابهات، كشأن

الأشخاص الذين تشترك وجوههم في ملامح مميزة لأسرة معينة. وقد أصبح مفهوم التشابه الأسري يعني كل مفهوم يضم مجموعة من الأشياء أو الموضوعات، وينطبق عليها لا بفضل سمة فريدة عامة بل لوجود تشابهات بينها عديدة ومتداخلة جزئياً مع بعضها البعض.

ووفقاً لهذه الوجهة من الرأي فإن بين الأعمال الفنية بتنوعها الهائل، الذي يتعذر إختزاله، أوجه تشابه واختلاف تتقاطع مع بعضها البعض بطريقة معقدة، وإن ما يدخل ضمن مقولة الفن يعتمد على أحكام متغيرة على مر التاريخ حول الطريقة التي ينبغي أن تقيم بها هذه التشابهات.

أما بنظرنا ورغم وجاهة مفهوم التشابه الأسري وانطباقه على الفن، فهو لا ينفي بالضرورة وجود قواسم مشتركة في الوقت نفسه. فما تزال هناك سمات عامة لافتة يمكن أن تجمع بين الأعمال الفنية جميعاً فهي تتحلى بالشكل الاستيتكي مهما غمض مفهومه، كذلك تتطلب جميعها التقدير المنزه عن الغرض العملي، وجميعها مصدراً لصنف خاص من المعرفة.

كما خلص كلاين بل إلى أن الأدب يمثل حالة خاصة من حالات الفن وأنه لا يمكن أن يكون فناً خالصاً، لا يمكن لتذوقه أن يكون تذوقاً نقياً. ذلك أن عنصر التمثيل ملازم له كظله والمضمون الفكري يثقله ويجعله لصيقاً بالحياة وأحداثها وإنفعالاتها. بل إن صفة «أدبي» عند أغلب الشكليين كانت تحمل دلالة إزدرائية صريحة حين يوصف بها عمل من أعمال الفن البصري. فهي تعني أن العمل يدلي بأفكار ويوحي بمواقف ويروي قصصاً، وهي أمور تنال من نقائه وخلوصه بوصفه فناً.

فبالرغم من أن بعض أغنيات وليم شكسبير تقترب من الفن الخالص، فهي لا تخلو في واقع الأمر من إشابة. إن الشكل في الشعر مثقل بمضمون فكري، وهذا المضمون هو حالة نفسية تمتزج بانفعالات الحياة وتستند إليها. ومن هنا يعجز الشعر، رغم ما فيه من مواجد، عن أن يقلنا إلى تلك الذرى العالية من الغبطة الاستيتكية التي ينقلنا إليها الشكل البصري والموسيقي الخالص بفضل انفصاله عن الحياة البشرية.

مع تحرير الإنسان من الدين مع فلسفة نيتشه، وتزامن انفجار معرفي هائل، فضلاً عن الكشوف العلمية، وارتفاع إلى التغيير في الأوضاع الإجتماعية والثقافية، تبدلت صورة الحقيقة، وبدأت محاولات فهم الحقيقة من جديد، وأصبح الفن من أدوات الكشف عن الحقيقة في نظر بعض الفلاسفة، ووسيلة رمزية للمعرفة، وإن الرسالة التي يبثها إلينا الفن أعمق من أن تكون لذة عابرة أو متعة جمالية زائلة، فالعمل الفني لغة رمزية لها معنى ودلالة، وكما أن العلم يكشف لنا بعض مضامين العالم وينقلها إلى مجال المعرفة الموضوعية، فإن الفن يقوم بدور مماثل، ولكن في مجال المضمون الوجداني للعالم.

والعمل الفني يكشف عن حقيقة فنية والتي هي بنظر سوزان لانجر، صدق الرمز في التعبير عن أشكال الوجدان، وهي في ذلك تقترب من رأي الأستاذ ت.م. غرين الذي دافع بشدة عن فكرة «الحقيقة الفنية» وجعل للفن مهمة معرفية شأن العلم والفلسفة، وذهب إلى أن الفنان يكمل العلم عن طريق كشفه لحقائق لا يستطيع العلم التوصل إليها أبداً.

فصورة الحقيقة أصبحت تقوم على أساس التغيير والنظرة الكلية وقبول التناقضات، وأحياناً الفوضى. وأصبحت قابلية المزج أحد الشروط الأساسية للفنون، لقد تم المزج بين أنساق الفنون المختلفة. وأصبح الفنان يقدم عمله الإبداعي على هيئة شظايا قابلة للاندماج مع شظايا فنية أخرى، ولم تعد مسؤولية تقديم عمله في صورة فنية نهائية مكتملة، في صورة لوحة أو كتاب أو مشهد أو مقطوعة موسيقية كما كان عليه في الماضي، فمن المتوقع أن يقترب الرسم الثلاثي الأبعاد من النحت ومن الشعر وأن تعمل الموسيقى شعراً ورسماً.

وجاء التأثير السياسي، فلم يعد الفنان مرتبط بالكنيسة أو الدولة أو مؤسسة سياسية فقد أصبح الفن يعبر عن إهتمام الفنان، وأصبح له وظيفته المستقلة، يعبر عن حاجات الفنان والشاعر والناس، ويعكس طموحاتهم، لقد صور الفن ردة فعل عنيفة في نفس الفرد إزاء التطور السياسي الذي اتجه نحو التكتل الجماعي والقضاء على شخصية الفرد فعزم الفنان على مقاومة الطغيان بالتشديد من فرديته وتركيز همه في دخائل نفسه دفاعاً عن حريته الذهنية والعاطفية، بدلاً من أن يعزز الوجود الخاص لمؤسسات راسخة أو غير راسخة.

وعلى سبل المثال، فإن ظهور الكاميرا (آلة التصوير الفوتوغرافية) قد حرر

اللوحة من دورها الخاص المتمثل في رسم بورتريهات أو صورة شخصية، ومن ثم ترك اللوحة تتطور بطريقتها الخاصة، ويسجل تطور النظريات في العلوم والتكنولوجيا، الفكرة العامة القائلة، بأن الرؤية ينبغي ألا تعني دائماً التسجيل الصادق، وأن الحواس هي دائماً كما تبدو عليه. وإن أحد العوامل المهمة في دراسة تاريخ الفن منذ النصف الآخر من القرن العشرين هو عامل الابداع والحاجة إلى التغيير الدائم والتجدد، والدليل على ذلك أنه خلال فترة قصيرة ظهرت مجموعة من الحركات الفنية متداخلة ومتعايشة في آن واحد، التعبيرية، المستقبلية، الرمزية، الدادائية، التكعيبية، الوجودية، السريالية والتجريدية.

اشتدت القرابة بين الرسم والشعر، وظاهرة التقارب الشديد بينهما بدت لا في الرؤى فحسب بل في أساليب البناء وطرائق التعبير، وفي مجال الشعر كان قد رسخ الإيمان بضرورة كسر الجمود في التصوير، والتماس عناصر التغير كما هو مألوف وتحقيق الدينامية، واستخدام الأصوات المتعددة، والتوسل بالرمز، على نحو جعل القصيدة مساحات تشبه مساحات الألوان في اللوحة التشكيلية.

وشارك الشعر الفن التشكيلي في سمة عامة، هي الثورة على مفهوم المحاكاة التي كانت قد حولت المتلقي إلى متلقٍ سلبي. وهكذا اتجه المحدثون من التصويرين إلى تبني مبادىء التغير والدينامية وشمولية النظرة. ومن هنا جاء فهمهم للإستعارة بوصفها مركباً زمنياً، وتحطيمهم للعلاقات اللغوية المستقرة، ولمنطقية القصيدة واهتمامهم بالنظام الداخلي للقصيدة، والإعتماد على الإيقاع النابع من الكلمات، لا من الأوزان والقوافي، وتأكيد الجانب الحسي، بحيث لا ينفصل الفكر عن الشعور.

فقد رفضت التكعيبية فكرة المحاكاة حين تتجه إلى محاكاة الطبيعة، واستبدلت بها محاكاة عملية الإدراك الحسي نفسها، معتمدة على إنجازها الفني على التفاعل الدينامي بين المعطيات البصرية والذهن التجريدي.

وقد عمل باوند على نقل هذا المفهوم إلى الشعر، وأكد ضرورة أن تقدم اللغة المجازية علاقات جديدة، تقوم على الكناية. ورفض تعريف شيء من خلال شيء آخر. وقد أصبح المجاز لديه علاقة بين مسطحات مختلفة متداخلة، كما أصبحت الصورة ذات دلالة متغيرة، تقوم على التركيب الذهني والشعوري بين عناصر متباينة، لا يوجد بينها سوى ذات الشاعر. وعلى هذا النحو أصبحت

القصيدة لدى عزرا باوند عرضاً للحياة الواعية للشاعر في تحولاتها الدرامية الدائمة، وكأنها لوحة تكعيبية مركبة من عدة أسطح.

لقد تغذت الحركات الفنية من عدة روافد وأساليب قديمة اكتشفت، كالفن الزنجي والأشوري والفرعوني والبيزنطي. فكان إنتشار الفن الزنجي في مطلع القرن العشرين في عام 1906 والأقنعة المستخرجة من مخازن الخردة، نقطة إنطلاق لتحرك سيصل، بفضل ماتيس والجيل اللاحق له (فلامنك وديران وبيكاسو) وبواسطة التاجر بول غليوم خاصة إلى صالات الهواة الجامعيين وفي كتاب «البدائية ـ في التصوير الحديث» يوسع مؤلفه روبرت غولدووتر مجال البحث ومناقشة تأثيرات الأقنعة وتماثيل أفريقيا، بل واللون الأفريقي الذي يرى فيه ماتيس «إنجازاً فلسفياً» فذّاً كطريق سحري يوصل بين الإنسان ذي المشاعر المعقدة والآلهة. ويصنف تلك التأثيرات «جولد ووثر» حسب وقعها عند أبرز فناني العصر الحديث، وحسب ما استطاع كل منهم أن يعبر من خلالها عن إشكالات إنساننا المعاصر ورؤيته الفنية وتأمله فيها. فالبساطة الفنية عند سيزان هي الفن الزنجي، والفن الزنجي عند أندريه ديران أعمال خارقة تبعث في النفس مشاعر جنونية، وهي في نظر بيكاسو رسل موفدة من تلك التي جئنا منها والتي سنذهب إليها، وإنها جهد إبداعي لا يعرف التقليد.

والحدود بين الشعر والفن التشكيلي قد زاد تخلخلها بما كان لفنون الشرق من تأثير، عندما زاد الحس بشاعرية الرسوم الشرقية وبنزعة الشعر الصيني والياباني في الرسم والتصوير.

فقد اتبع الشعراء الأوروبيون والأميركيون القواعد التي حددها اليابانيون للقصائد، والقوانين التي وضعها الصينيون للرسم (كان الشعراء الصينيون في معظم الأحيان رسامين). وبذلك كتبوا ورسموا قصائد شرقية، أي صوراً تتجه إلى العين مباشرة، باتباعهم منظورين، منظور عين الطائر، حيث تلتقط العين الأشياء من زواياها الأكثر قدرة على إبراز الشاعرية، وعلى تمكين إثبات ذاتيتها، ومنظور السقوف المخلعة حيث تلتقي الصورة العينية بالصورة الوهمية ليتواصل بينهما تطور الموضوع، وكتبوا انطباعات حرة في عدد محدود من المقاطع والسطور، وإيحاءات مركزة عن طريق تمثل الطبيعة لا عن طريق نسخها، وأبيات مقتصدة شديدة التركيز والأحكام من نوع الأبيغرام.

فاليابانيون تعودوا أن يرددوا مثلاً يابانياً قديماً يقول: بأن القصيدة هي ليست سوى صورة أضيف إليها الصوت، والصورة ليست غير قصيدة بلا صوت»، ويكاد هذا المثل الذي تردده مختلف الطبقات والمستويات الثقافية في اليابان أن يصبح معياراً يعتمدة الياباني لدى تقويمه للآثار الفنية والأدبية، فإن خلت القصيدة من الصورة اختل مستواها وسقطت، أو خلت الصورة من الحساسية الشعرية للقصيدة سفت وتدنت قيمتها بالنسبة للمتفرج ولم يتطلع فيها إلا تطلعه إلى عمل ناقص لم يتحقق في الغاية المرجوة منه.

وعبر جولة سريعة في الآثار الأدبية والفنية اليابانية نجد تحقق النزعة الشعرية المرهفة في غالبية تلك الأعمال حتى عندما تتوزع وتتصارع عبر تيارين مختلفين ومتناقضين، مال أحدهما إلى استلهام التراث الفني مع الأخذ أكثر بمعطيات العين الحضارية، والسعي إلى التشبه بها خاصة في المجتمع الأرستقراطي الياباني، بينما مال الثاني إلى التأكيد على النزعة البطولية الموروثة وإبراز الملامح الشخصية المتأصلة بالأرض والتاريخ.

والإحساس باللون يتسرب في الصورة كما في الأدب، فإن تأملت صورة «لاوقاياماثو» عن عربة يسحبها ثور لقيت فيها ذات العناصر الإنطباعية في أدب «سي شاناغون» وهي تتحدث عن عربة مماثلة إذ تقول: لم يكن لعربتنا ستائر، وكان ضوء القمر يغور عميقاً في الداخل، حتى ليسمح لأي ناظر إليها أن يرى السيدة جالسة فيها، وهي ترتدي ثمانية فساتين فوق بعضها البعض. ذلك البنفسجي الخفيف ومن ثم القرمزي فذاك الأبيض، وفوق هذا كله معطف بنفسجي يلمع تحت أشعة القمر، وإلى جانب هذه المخلوقة الرائعة الجمال، كان سائق العربة بسرواله القصبي ذي اللون النبيذي.

خاتمة

مهما يكن من تحذير من الغلو في المقارنات بين الفنون وتذويب الحدود بينها، كتحذير رينيه ويليك، وإتيان سوريد، وجيمس مربمان. لا يمكن إنكار العلاقة بين الفنون سواء تصورناها علاقة تواز أو تبادل وتفاعل أو تأثر وتأثير عبر العصور، خاصة بين الشعر والفن التشكيلي. ومهما ميزنا الفنون بعضها عن بعض وأبرزنا الفروق البنيوية التي تجعلها تعبر عن عوالم مختلفة بوسائل مختلفة فإن الوظيفة الرمزية واحدة في كل أنواع التعبير الفني كما تقول الفيلسوفة

سوزان لانجر وهي لا تختلف بذلك عن هربرت ريد وثيودور جرين فتكاد آراؤهم حول الحقيقة الفنية أن تكون صياغات مختلفة للتصور نفسه.

إن هربرت ريد يعتبر أن أوزان الشعر عند الأنغلوسكسونيين، يمكن أن تقارن بزخارفهم، وأن منظراً طبيعياً رسمه الفنان جينز بورد في شبابه يذكرنا بقصيدة كولينز وأنشودة «الماء»، كذلك بعض المناظر الطبيعية التي رسمها هذا الفنان في أواخر إيامه تذكرنا ببعض خصائص شعر ورد روث.

والآثار الفنية في رأي سوزان هي رموز حقيقية تنطوي على معان أو دلالات. فالعمل الفني هو لغة رمزية تنقل إلينا عياناً مباشراً وتحمل تعبيراً حياً ويحيطنا علماً بحقيقة وجدانية. والوظيفة الأولى للفن هي تحويل الوجدان إلى حقيقة موضوعية ماثلة بحيث يكون بوسعنا أن نتأمله ونفهمه.

والوجدان الذي يعبر عنه العمل الفني وجدان مباشر لا ينفصل عن العمل، شأنه في ذلك شأن المعنى الكامن في المجاز الحقيقي، أو القيمة الماثلة في الأسطورة. كما أن التصورات والتقسيمات والتصنيفات الجمالية المختلفة تنتهي في أعماقها إلى وحدة واحدة. كما يقول كروتشي في كتابه عن الشعر (سنة 1926)، هو الذي استفاد من المقارنة التي كتبها مؤرخ الفن السويسري هنري ولفلن Wolfflin عن الشعر والرسم الإيطالي (عام 1915). سواء فهمنا من هذه الوحدة الأخيرة أن جميع الفنون تطمح إلى أن تصبح إنسجاماً وموسيقى، فإن هذه الوحدة المأمولة تدل في كل الأحوال على الصلة الحميمة بين جميع الفنون. وهذا ما أكده رودولف ارنهايم، فقد إنطلق من علم الجمال النفساني، وذهب إلى أن العلاقات المتبادلة بين الفنون هي وحدة معينة تشترك فيها الفنون جميعاً، وتندرج تحت مقولات الزمان والمكان والبعد، والمقصود بالبعد هنا، هو البعد الميتافيزيقي. فالأشكال والكلمات لها أبعادها الخاصة بها، التي تتعدى مدلولها الظاهري.

والفنون لها بلا شك استقلالها الذاتي من الناحية المبدئية، ولكن هذا لا يمنع من أن يكون بينها تأثير وتغلغل متبادل، تختلف درجته من حالة إلى أخرى، ومن عصر إلى عصر آخر. ومن الناحية النظرية، فجميع الأعمال الفنية التي

تظهر خارجاً في المكان هي وكل الأعمال الموسيقية والشعرية التي تظهر في الزمان تعبر جميعها عن شيء في أعماق النفس البشرية. ويمكننا القول بأن تضافر طائفة من الفنون، فن الزخرفة التصويرية والتجهيزات المسرحية والموسيقى والشعر يهدف إلى ما نسميه بالتأثير الشامل الذي يحدث تطابقاً كاملاً بين المشاهد وما يقدم إليه على المسرح بحيث تصبح خبرته بالعمل مساوية لخبرته في الواقع.

وكما اسهمت الحركات الفنية في إغناء المشهد الفني العالمي ومفاهيم الفن من أجل الفن، والفن من أجل الحياة، في الوقت نفسه، وليس على نحو متعارض بل على وجهة التجاور والتكامل، اسهمت أيضاً في التغلغل بين الأدب والفنون التشكيلية إسهاماً جوهرياً، تارة عن إرادة في توسيع إطار التعبير، وتارة أخرى تعبيراً عن أزمة الأنواع الفنية المختلفة، وتعرضها لفقدان الهوية ورسم الأدب في هذا المضمار في الشعر المرئي الصورة المجردة من اللغة وأدخل في مجاله على هيئة النصوص ذات الصورة والكلمة صوراً فوتوغرافية وغرافيكية إلى القصيدة اللوحة[1].

أخيراً بالنسبة للفن التشكيلي والشعر يكفي أن ننظرفي بعض الكلمات والتعبيرات الشائعة في النقد الأدبي والفني لنعرف أن العلاقة بينهما علاقة رحم، فالعبارات التي تبدو حقيقية وغامضة في آن واحد كثيرة: إيقاع البناء، معمار القصيدة، تصوير الكلمة، رسم غنائي، رسم شاعري، لون النغمة والشخصية، تجسيم الموقف والفكرة، التشكيل الخارجي والداخلي للوحة، القصيدة اللوحة القصيدة البصرية... زد على ذلك الألوان التي تشكل مجموعة من المفردات الأساسية في لغة الفن التشكيلي فهي جسد اللوحة، تمثل في الوقت نفسه مجموعة من الدوال الماثلة لخيال الشاعر، وهي بذلك تمثل مساحة من

(1) أقام لافونتين في «حلم الكسول» مطابقة بين أربعة فنون مختلفة ويصف في «غراميات يسيشيه وكيبيلون» «مغارة» فرساي التي كانت قد بنيت حديثاً.
وقد أنزل بودلير قصائده منزلة اللوحات، قسم من «أزهار الشر 1857» هو بعنوان «لوحات باريسية» «تقديس الصور» كان شغفه الفطري الكبير والوحيد. وأفاد زولا في «بطن باريس 1873» ثم في «المؤلفات 1886» من نظرة رسام ليعبر مجازياً عن الفعل الخلاق.

الأرض المشتركة بين هذين الفنين، وأيضاً الإلهام الذي ينبثق من وعي الشاعر فيعبر عنه بالكلمات لا يكاد يختلف عن الإلهام الذي يأتي المصور والموسيقي فيعبران عنه بالألوان والنغمات.

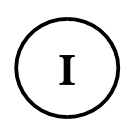
وللكشف عن التطور الحاصل بين الرسم والشعر، لا بد لنا من إلقاء الضوء على المدارس الفنية التي ساهمت إلى حد كبير في هذه العلاقة.



الفصل الثاني

المذاهب الحديثة

- الإنطباعية
- الحركات الفنية الحديثة (السريالية، التكعيبية، التجريدية)



الإنطباعية

كان الفن في أواسط القرن التاسع عشر في سبات أقرب إلى الاحتضار. وكان الشطر الأكبر من اللوحات الفنية يهدف إلى المحاكاة الأمينة والترديد الحرفي للمرئيات الطبيعية.

في قلب هذا الركود بزغت حركة قلقه تنم على حيوية جديدة هي الحركة الإنطباعية أو التأثيرية أو الحسية، كما يسميها البعض، وهي أولى الحركات التي انحرفت عن الأساليب الأكاديمية.

كانت هذه الحركة آنذاك من أعظم الحركات الفنية وأكبرها، ذلك أنها كانت بداية تحول مسيرة الفن، وإنعطاف الحياة الفنية نحو نظريات العلم.

وتقوم المدرسة الإنطباعية على أساس نظريات التحليل الضوئي. وجوهر هذه النظرية فنياً هو أن اللون ليس صفة مطلقة للأشياء إذ أن ألوان الأشياء ليست ثابتة، بل تتوقف على انعكاس ضوء الشمس على هذه الأجسام التي تمتص بعض الألوان وتعكس بعضها الآخر. وقد حصر الانطباعيون اهتمامهم في تصوير الأحاسيس البصرية المباشرة الناتجة عن النظرة اللحظية الخاطفة للأشياء، وتسجيل ما تبصره في عيونهم فعلاً من حيث هو ضوء مغفل بين ما يعرفونه بأذهانهم عن صور الأشياء.

وتحقيقاً لهذا الهدف ابتدع الانطباعيون أسلوبهم المعروف الذي يتلخص في استخدام الألوان صريحة غير ممتزجة في شكل لمسات صغيرة على نحو الأضواء التي تتألف منها أشعة الشمس عند مرورها بمنشور زجاجي.

هذه الحركة تأصلت بمعرضها الأول عام 1873 مع التأكيد بأن المخاض الحقيقي لولادتها يعود للرسام أدوار مانيه 1832 ـ 1883، ولأعماله التي أثارت جدلاً ظل يتواصل بحماسة شديدة في مقاهي الفنانين في باريس.

لقد أثار الرسامون الذين قادوا هذه الحركة سخط الناس، غضب الكثيرون من الطبقة الحاكمة والمحافظين وحتى الأمبراطور لم يتوان عن إعلان استهجانه وسخطه على الفنان مانيه، لأنه تجرأ ورسم فتاتين عاريتين في لوحة «الفداء» والتي شوهدت لأول مرة في معرض المنبوذين». فقد كان مانيه متأثراً بالطابع الزخرفي في الفن الياباني، ويميل إلى ستخدام النهج التسطيحي للأشكال في صوره مما يعطي للإضاءة الداخلية من وهج وبريق ينبعان من داخل الصورة لا من خارجها كما كان مألوفاً في السابق على أساس واقع الظل والضوء في الطبيعة وسقوطهما على الأشياء.

كان من زعماء هذه الحركة مونيه ومانيه وديغا، ويعتبر ديغا 1834 ـ 1917 من الفنانين الذين بدأوا مع الإنطباعين وتأثروا بهم رغم اعتراضهم الشخصي على ذلك. إذ كان اهتمامه منصباً بالدرجة الأولى نحو التكوين، كما أنه لم يكن يقر نظريات الإنطباعيين عن اللون. وكانت راقصات الباليه والخيل تشكل الموضوعات الرئيسية لأعماله، ولا نكاد نعرف فناناً مثله في قدرته على التعبير عن الحيوية الكامنة في حركات جسم المرأة، وفي رشاقة الراقصة التي تبدو في أعماله كما لو أنها تجردت من الوزن، أو في التواء جذع الفتاة وهي تشد جوربها على فخذها، أو في تخايل غانية أمام المرآة. وفي صور العري لا يعمد ديغا إلى الأوضاع التقليدية المتكلفة، وإنما يرسم المرأة في صورتها الطبيعية عندما تغتسل أو تمشط شعرها، أو تجفف جسدها، وكأنه يراها، على حد تعبيره، من خلال ثقب الباب. وفي صورته «راقصات على خشبة المسرح» نلاحظ الأداء السريع لاقتناص الحركة التي تتعدى مظاهرها من راقصة إلى أخرى، ومن لحظة إلى ثانية، مما أدى إلى التغاضي عن التفاصيل العديدة، وقاد الفنان إلى الاكتفاء بالتعبير من خلال تهشيرات الفرشاة عن الكل العام للشكل الإنساني أثناء تأديته على المسرح، وكان هذا واحداً من التحولات الهامة في تناول العنصر الإنساني. فقد باتت التفاصيل غير ذات قيمة تذكر، وبدأ الفنان يعنى بجوهر الأشياء ذاتها وبحركتها خلال الضوء.

ولعل أهم ما استتب على أيدي هؤلاء والفنانين من قواعد ثابتة هو خروجهم على التزام الأكاديميين بالخط أساساً لفن التصوير، واعتبارهم اللون وسيلة لملء الحيز القابع بين الخطوط فقط، فكان أن الغوا الخط وحصروا همهم في تصوير الإحساسات البصرية التي تعكسها النظرة الخاطفة على شبكة العين. لقد كان همهم أن يحللوا الضوء، ويدرسوا أثره في مظاهر الأشياء في ساعات النهار المختلفة. ولكي يفعلوا ذلك خرجوا من المراسم إلى العراء، ورسموا صورهم بألوان براقة تحاكي لألاء النهار، مما لم يكن معترفاً به لدى الأكاديميين. ويرجع الفضل في هذا التحرر للأساس العلمي لطبيعة الضوء الذي كشفه المخترع أسحق نيوتن 1642 ـ 1727.

كان نيوتن يعمل في مختبره وبين يديه منشور زجاجي، فلاحظ سقوط ضوء الشمس الداخل من النافذة على المنشور، وانعكاسه على الجدران بمجموعة من الألوان، تشبه قوس قزح، فظهرت نظرية، إن الضوء يمكن بالتحليل أن يتحول إلى ألوان الطيف الشمسي، أو أن ألوان الطيف الشمسي حينما تندمج بعضها مع بعض تتحول إلى ضوء، وقد أجريت تجارب معملية تثبت ذلك، فوضعت ألوان الطيف متراصة على قرص من الكرتون الأبيض، بحيث تبدأ رفيعة من المركز وتشع إلى شكل مثلث نحو المحيط وحين يدار القرص بسرعة يدرك اللون الأبيض الممثل للضوء.

كان علم البصريات قد اكتشف إذ ذاك إن هذه الإحساسات إنما ترجع فقط إلى الضوء الذي تعكسه الأشياء على عصب الأبصار، فسعى الإنطباعيون جهدهم إلى تسجيل ما تبصره عيونهم فعلاً من حيث هو ضوء مغفلين عما يعرفونه بأذهانهم من صور الأشياء» ومن خلال الألوان النقية وغير المتداخلة راحوا يحاولون إبراز الأشكال في لوحاتهم ومؤكدين عبرها على ما يجب أن يكون في الصورة من أبعاد وأعماق وظلال وأنوار. وقد سعوا للإفادة مما كان يصلهم من تجارب علمية في هذا المجال والذي أدى بهم إلى أن يكتشفوا الألوان المتممة فإذا ما تجاور لونان أصيلان كالأحمر والأزرق خرجا منهما إلى ظل بنفسجي هو نتيجة امتزاجهما التي تشدد من الربط بين اللونين الأصيلين وترفع من حساسيتهما وتزيد اللوحة إثارة بصرية.

لم تكن ثورة هؤلاء الفنانين محصورة فقط على الخط ونزوعهم إلى رفع الإحساس البصري إلى إمكانيات عالية، ولا في خروجهم على موضوع الصورة، فمنهم من راح يتعقب الإحساسات الرؤيوية من خلال الإنطباعات الآنية لمرور الزمن في المكان الواحد لعزل الفكر عن التدخل في العمل الفني فيروى عن كلود مونيه[1] «1884 ـ 1926» أنه كان يستحضر معه حوالي ست عشرة لوحة للتصوير ويقف بحامله أمام كاتدرائية Rowen، ثم يبدأ التصوير بسرعة خاطفة مسجلاً ضوء الشمس فوق واجهة الكنيسة، رسمها بفرشاته مباشرة كتأثير ضوئي سريع لإحساساته المباشرة عن هذا الضوء الذي يسقط على الكنيسة، وما إن تمر خمس عشرة دقيقة حتى تكون الشمس قد ارتفعت قليلاً، فيتغير تأثيرها على الكاتدرائية، وهنا نجد مونيه يستبدل لوحته بأخرى يحاول فيها محاولة جديدة لتسجيل ذلك الضوء بحالته المستحدثة، وهكذا يتغير الضوء بها بارتفاع الشمس مرة ثالثة، فيغير اللوحة إلى ثالثة ثم إلى رابعة وهكذا.

أما جورج سوراه فقد خط مدخلاً آخر للانطباعية في أعماله، وقد ابتدع مذهب التنقيطية، وهو من النوع الذي يخطط لرسومه قبل تلوينها وعند التلوين لا يخلط ألوانه وإنما يضعها على شكل نقط متجاورة، ومتوزعة بشكل رئيسي ما بين الأحمر والأصفر والأزرق والمساحات البيض والسود وتدرجاتها اللونية بأسلوب ذي طابع علمي مدروس، حيث للتوازن اللوني أهميته في تحقيق مشاعر الإرتياح وكذلك لحركة توجه النقاط صوب الأعلى أو الأسفل أهميتها في خلق مشاعر متناقضة تتراوح بين الفرح والكآبة.

لقد بقيت الإنطباعية تستقطب إهتماماً رئيسياً هو محاولة تسجيل وتثبيت اللحظة الهاربة. وقد كان لهذا التركيز على ظاهرية الحركة أن دفع بالفنان الإنطباعي إلى عدم إيلاء إهتمام كبير بالجزئيات والتفاصيل حتى أصبح الإختزال والتسطيح للأشياء ميزة رئيسية لهم. كما جهد بعضهم إلى رفع حساسية الألوان حيث تتجاوز صفتها في تحديد الأشياء المرسومة إلى إبراز علاقة الفنان بها، وكان لمثل هذه الاجتهادات الإدائية أن أصبحت مسارب لحركات فنية عديدة

(1) لفظة إنطباعية أطلقها النقاد على مجموعة من الفنانين كان مونيه فارسها الأشهر، وهي مأخوذة من عنوان لوحة رسمها مونيه عام 1872 وسماها انطباع وهي كناية عن مشهد لشروق الشمس.

منها ما ذهب إلى التأكيد على النزعة العاطفية عند الفنان في علاقته مع الطبيعة كما هو الحال مع أعمال غوغان وفان غوغ[1].

لقد تميزت أعمال غوغان بالمساحات التي تحمل في طياتها كثيراً من التفاصيل، لكنها مساحات منغمة، فقد استعمل في صوره الخط وهجر المنظور وأكثر من الألوان التي كان الأكاديميون يوصون بعدم استعمالها إلا بمقدار، كالبرتقالي. بل كان يملأ مساحات واسعة في الصورة من لون واحد، وينظر إلى الأجسام والأشياء من زوايا لم تكن تخطر في البال. وعلى رسوم غوغان بنيت المدرسة الفنية التي كان من قادتها ماتيس، والتي سمى أتباعها أنفسهم بالوحوش les fauves فقد مهد إلى حد كبير إلى النزعة الوحشية التي جاءت بعده. وقد اعتنت هذه المدرسة بالزخرفة في الرسم، وذلك باستعمال الخطوط العريضة والألوان الأولية، وجعلت الجمال الزخرفي غاية الإبداع. فإذا صوروا الوجوه والأجسام ومشاهد الطبيعة آثروا أن يطلقوا الحرية لخطوطهم بحيث تكون لينة ورخصة في امتدادها وتعرجها، وإن يتشوه شكلها الطبيعي. فالمهم في نظرهم هو الصورة نفسها، لا الموضوع الذي قد تنقل عنه.

وممن كان له أبعد الأثر في إدخال قيم فنية جديدة الفنان فنسنت فان غوغ1853 ـ 1890، نزح إلى باريس وشارك في خضم المعركة التأثيرية بانتاجه، الذي اتسم بالتعبيرية، ولذلك يمكن وصفه بأنه تأثيري تعبيري. ويعتبر فان غوغ شخصية فريدة، ليس في المدرسة التأثيرية فحسب بل في تاريخ التصوير. وكان يرى فان غوغ وهو يرتاد الحقول ليرسم المناظر الطبيعية التي تبدو منها تلك الحقول الشاسعة لسنابل القمح الصفراء.

لقد أكد فان غوغ عدة إتجاهات في أعماله، فواضح اهتمامه بالناحية المعمارية ويظهر هذا جلياً في غرفة نومه، وفي كرسيه، وبعض المباني والجسور التي صورها. كما أن له اهتمام فريد ومميز بالألوان الصافية، والناصعة.

لعب فان غوغ، برغم حياته المأساوية، بالتمهيد في الفن الحديث لعدة نزعات: التعبيرية التي ساد أسلوبها أكثر المسالك الفنية فيما بعد والتي مهدت

(1) غوغان وفان غوغ وسيزان برأي النقاد هم ما بعد الإنطباعيين.

الطريق ل«أوسكار كوكوشا» 1886 ـ 1980 وغيره، ولنوع من الشاعرية التي انطلقت في أعمال راوول دوفي 1877 ـ 1953، والمعمارية التي اسهمت إلى حد ما في تحقيق التكعيبية، والبنائية، كما أن فان غوغ من سلالة فناني الشمال الذين نزحوا إلى باريس (وبالمناسبة، فهو لم يتلق دروساً في معاهد الرسم)، وكان في دمهم أعمال الفنان «رمبرانت فان رين» واتجاهات الأراضي المنخفضة، ولذلك فقد أضاف شيئاً مميزاً في عالم الفن التشكيلي.

والرسام الذي بدأ انطباعياً، ثم تحول إلى شيء آخر انبثقت منه حركة من أهم حركات الفن المعاصر: التكعيبية. هذا الرسام بول سيزان الذي يعتبر أباً للفن الحديث وميزته أنه كان ناقداً للحركة الإنطباعية في عمومها، فقد راعه ميوعتها، وعدم ارتباطها بالتراث السابق. لقد درس سيزان الرسم كأي فنان تقليدي، وكان هادىء الطبع، ومع تقدم العمر أصبح يتمعن في مظاهر الطبيعة بأسلوبه الخاص. فقد اشتهر بمناظره الطبيعية، والطبيعة الصامتة، وكثيراً ما كان يرسم المنظر الواحد مرات عديدة، محاولاً أن يكتشف أهم ما في ذلك المنظر من خطوط وكتل. وهو لا يقحم عواطفه في ما يرسم، بل يحاول أن يرسم الأشياء كأنه قد لمسها بجسه. ولذلك فإن في صوره صفة عجيبة: فيها صلابة وقوة كأنما المشاهد لا يرى الشيء بعينيه بل يتحسسه بيديه. ويعتبر سيزان أباً للتكعيبية ولعله المصدر الأول لفكرتها، فقد قال ملاحظة هامة: إن كل جسم في الطبيعة يمكن تلخيصه إلى معادله الهندسي: إلى المكعب والمنشور، ومتوازي المستطيلات، وظهرت له لوحات لمنازل كان يحاول أن يبرز هذا الإتجاه فيها.

أسس سيزان حركة بنائية أعادت للتصوير صلابته ومتانة بنيانه، واستخدم اللون من أجل التعبير عن الأشياء أو تكتلها. ولا يقل عن هذا أهمية ذلك العمق الكبير الذي اتسمت به لوحاته. وهكذا نراه يستطيع أن يخلق تجاوباً إيقاعياً بين العلاقات المكانية التي تمتد من وراء مسطح الصورة، فتنقل عين المشاهد فوق المسطحات المتداخلة للوحة ويشعر نتيجة لذلك بالحركة والتوتر. هذه العلاقات «التشكيلية بين الكتل المصورة تؤلف جزءاً من معنى الشكل عند سيزان. لقد نجح سيزان في أن يخلق جو التصوير ورائحته في

إنتاجه، لكن هو بحق الأول للحركة التكعيبية التي نمت بعد ذلك على يد بابلو بيكاسو 1881 ـ 1973 وجورج براك 1882 ـ 1963 وجوان غري 1887 ـ 1927، وغيرهم.

وصلت الإنطباعية ذروتها على يد أوغيست Auguste رانوار، ففي نتاجه جمع بين الألوان الصافية المعبرة، وبين صلابة الأجسام، والبعد الثالث. كان رينوار يميل إلى تصوير الأشخاص، ولم تكن الألوان عنده غاية في ذاتها وإنما هي وسيلة لبناء الشكل الإنساني الذي يتميز في تصويره بالقوة والحيوية والليونة، بما يذكرنا بأشخاص آنجر المرسومة وخطوطه الدافقة، وقد اهتم رينوار بالتجسيم في أشكاله الإنسانية التي كان يرسمها في حالة من الحيوية والقوة والدفء بصورة تقترب من أشخاص روبنز، ونلاحظ في أعماله برغم الأشخاص المغمورة في الضوء، ورغم حيوية الأداء والتمثيل السريع الدافئ للملامح، دون الاهتمام بالخطوط التشريحية كما هو عند الكلاسيكيين الجدد، إلا أن التمثيل الطبيعي والإقتراب من الشكل الإنساني إلى حد كبير ما زال قائماً، وإن عامل الحزف قدوجد فقط لتمكين اللون من تحقيق دوره في إبراز قيم الضوء العالية وهي جوهر المدرسة التأثيرية.

ويلاحظ أن الثورة اللونية التي قادتها الحركة الإنطباعية، تجد تبلوراً متزناً في أعمال رينوار، بمدخل يبعث بما يمكن تسميته «الكلاسيكية الجديدة»، لقد أضاف شيئاً إلى الإنطباعية بتحقيق أمل سيزان الذي راوده في إكسابها الصلابة.

وهناك مجموعة أخرى من الفنانين الإنطباعين أمثال هنري دي تولوز لوتريك، وبول سينياك، والفريد سيسلي، وكميل بيسارو، وجورج سوراه.

إن الإنطباعية تعد واحدة من أهم نقاط التحول في تاريخ الفن الغربي، ففي المسار الجدلي الذي يمثله تاريخ التصوير، والذي يتناوب فيه السكوني والحركي، والتصميم واللون، والتنظيم المجرد، والحياة العضوية، تمثل الإنطباعية قمة التطور الذي اعترف فيه بالعناصر الدينامية والعضوية في التجربة.

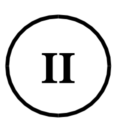
لقد مهدت الإنطباعية بتنوع اتجاهاتها وفرادة فنانيها، إلى عدة اتجاهات ومن بينها: الاهتمام بالبناء المعماري للعمل الفني ومقوماته الهندسية، وقد مهد لذلك سيزان وفان غوغ وسوراه بطبيعة أعمالهم، وتأكيد الجوانب التعبيرية،

ومهد لذلك فان غوغع وتولوز لوتريك، ومعايشة الجوانب البدائية، ومهد لذلك بول غوغان[1].

وبوجه عام يمكن القول بأن الإنطباعية، وإن لم تؤد إلى تحول جذري أو حقيقي ضد أوضاع الفن الأكاديمي، وإن كان أثرها في خلق رؤية فنية جديدة لم يكن بارزاً إلا بدرجة محدودة وفيما يتعلق فقط بأسلوب الأداء، حيث تلك اللمسات الجريئة للفرشاة على سطح اللوحة، وما يؤدي إليه التحليل من نضارة الألوان وزهوها، فإن هذه المدرسة قد أفسحت الطريق أمام حركات فنية أخرى أدت دورها العظيم في تغيير مجرى الفن ـ وهذه الحركات الحديثة تُدين بطريق مباشر وغير مباشر، للحركة الإنطباعية وفنانيها، ويمكننا القول بأن ثلاثة من أكبر فناني التاريخ قاطبة هم سيزان وفان غوغ وغوغان مهدوا الطريق بثورة واعية ساعدت من جاؤوا بعدهم بالتقدم الواعي إلى الأمام، وإلى التحرر النهائي في أواسط القرن العشرين من أسر قيد موضوع اللوحة.



(1) خلق غوغان مذهباً فنياً سمي بالمذهب التركيبي Synthetism، بعد هجره مذهب الإنطباعية، وكان ذلك الإتجاه الذي سلكه غوغان قد أتى على يد المصور أميل برنار الذي ألتقى به في عام 1888 ـ وكما يقول النقاد ـ أن أميل برنار، ذلك المصور الشاب استطاع أن يتوصل إلى هذا الاتجاه الفني الذي أطلق عليه اسم «التركيبية» والذي استمده من تأثره بالرسوم الزجاجية الملونة التي تزين النوافذ، وشغفه بفن الريفيين، والطبع الملون، والنحت على الخشب عند اليابانيين».
وقد صور الشاعر والناقد أوغست سترنبرغ عالم غوغان الخاص الذي خلقه في مذهبه التركيبي بقوله: «أشجار لن يجد مثلها النباتيون أبداً، وحيوانات لا يحلم بشبيهها علماء الحيوان قط، وأناس أنت وحدك تستطيع خلقها، وبحار لا يمكن أن تنبع إلا من بركان، وسماء لا يستطيع أن يسكنها إله».
والنظرية العلمية التي يقوم عليها الإتجاه التركيبي تقترب من نظرية «الغشتالت» التي تقول «إن الذاكرة الإنسانية تحتفظ أول ما تحتفظ بالصيغ العامة للأشكال وبالتركيبات الكلية للمرئيات، وبالمعنى العام للأشياء أو ما يرمز إليها في أبسط صورة من دون النظر إلى تفصيلات هذه الأشياء».



الحركات الفنية الحديثة

أتت الإتجاهات الفنية الحديثة مع بداية القرن العشرين، كرد فعل لما كانت عليه أوضاع وأساليب الفن القديم، من المدارس الكلاسيكية والرومانسية والواقعية حتى نهاية المدرسة الانطباعية، التي تعتبر آخر حلقات هذا الفن والذي يطلق عليه اسم الفن المطابق، وقد أتت تلك الاتجاهات كرد فعل للاتجاهات السائدة فيما مضى، ليس فقط من ناحية أساليب الأداء وطرق المعالجة، بل من الناحيتين الفكرية والفلسفية أيضاً، فجميع الظواهر الفنية التي توالت على تاريخ الفن كانت حصيلة للعوامل الفكرية والسياسية والاجتماعية التي عاصرتها.

كان لهذه الثورة الفنية عدة بواعث ومقدمات، وارتبطت بعدة اعتبارات وتحولات، من أهمها تحرير الفن والفنان من سيطرة الحكام والأمراء والإقطاعيين ورجال الدين والكنيسة، وذلك منذ العام 1789 مع بداية الثورة الفرنسية، حيث أصبحت رسالة الفن مخاطبة الجماهير والعامة، وتحول الفن من فن أرستقراطي فردي إلى فن الجماهير، كما تحرر الفنان من التعاليم الأكاديمية، وانطلق خارج مرسمه ليعبر عن الطبيعة بصدق ويصور الحياة اليومية.

قبل بزوغ فجر القرن العشرين، كان الفن التشكيلي مرتبطاً بالواقع المرئي. فقد ظلت المثاليات الأولمبية والفلسفات الجمالية الأغريقية تسيطر على الفن في مسيرته الطويلة منذ ظهور نظرية المحاكاة لأرسطو. ذلك المبدأ الذي سار عليه الفنانون بدورهم، حتى آخر ذلك الشوط الطويل، إذ كانت محاكاة الطبيعة، وتقليد الواقع هما مثالية الفن التشكيلي التي احتذاها، ومنهجه الذي التزم به، وطريقة لم يحد عنها طوال قرون كثيرة، حيث اتخذ الفن خلال مشواره الطويل،

منذ الحضارة الأغريقية في القرن الخامس قبل الميلاد، مروراً بعصر النهضة الإيطالية حتى القرن التاسع عشر، واقعية الأداء والمطابقة الطبيعية للأشكال والأجسام ومحاكاة مظهرها البصري وتقليد واقعها المرئي بكل دقة.

وفي إطار المطابقة والمحاكاة اتخذ الفن صوراً مختلفة وأطواراً متتالية من الكلاسيكية إلى الرومانسية ثم الواقعية، حتى المدرسة الإنطباعية التي هي نهاية المطاف في فن المطابقة قبل ثورة الفن الحديث.

مع نهاية القرن التاسع عشر أصيبت الحركة الفنية بالجمود والشلل، وأصبح الفنان في طريق مسدودة، خاصة عندما وجد نفسه متساوياً مع ما تنتجه الكاميرا وبالتالي تجرد من طاقته الابتكارية.

عندها تحول هدف الفنان من مجرد البحث عن مظاهر الأشياء وأشكالها السطحية، إلى البحث عن الشكل الجوهري، الذي يعبر عن الصفات والمعاني والمضامين الكامنة وراء الشكل الخارجي، إيماناً من الفنان بأن الحقيقة الظاهرة للأشياء قابلة للتحول دائماً، وعرضة للزوال والتغير. أما الحقيقة المطلقة فهي خالدة أبداً وأزلية دائماً.

لهذا فقد بدأ الفنان في البحث الدائب عن المطلق، عن الجوهر. خاصة مع ظهور نظريات عمانويل (عالم الجمال) في الظاهر والحقيقة، وكروتشيه في الشكل المعبر عن المضمون، إلى جانب نظريات أفلاطون وأرسطو وفيتاغورت في الشكل المثالي والشكل الجوهري والشكل المجرد. مما جعل لهذا الجانب الميتافيزيقي شأناً كبيراً حتى أصبح الأساس المهم التي تستند إليه مذاهب الفن التشكيلي الحديث.

وهكذا فإن التطور الكبير الذي حدث في الآراء والفلسفات الجمالية، وتوالي ظهور النظريات الحديثة في تفسير الجمال وتقنياته، ونظريات علم النفس (ومن أبرزها نظرية سيغموند فرويد عن اللاشعور، وأبحاثه في التحليل النفسي، وتقوم هذه النظرية على دراسة أعماق النفس البشرية والنفاذ إلى أغوار اللاشعور وما يصدر عنه من رؤى وتصورات رمزية حالمة وغامضة أيضاً)، وما حمله القرن العشرين من تطور حضاري هائل في مختلف ميادين الفكر والعلم، وضعت الفنان أمام اكتشافات علمية جديدة مذهلة، ونظريات حديثة تتوالى بسرعة

مدهشة، الأمر الذي هز أعماق الفنان بشكل ملح، حيث كان لهذا السباق العلمي الرهيب والتفوق الهائل الذي أحرزه العلم في المضمار الحضاري، أثره البالغ في دفع عجلة الفن دفعات قوية إلى الأمام تواكب تطور العلم وتعوضه كثيراً مما فاته. ولقد بلغ صدى النظريات العلمية مبلغه الهائل في حقل الفن في أوائل القرن العشرين متمثلاً بالعديد من المدارس الفنية.

الحركات الفنية الحديثة

ليس من اليسير فصل الحركات الفنية التي تظهر في حقبة واحدة، بعضها عن بعض، والتحدث عن كل منها كما لو كانت عديمة الصلة بغيرها من الحركات. فإذا بدأنا في صورة الفن التشكيلي في بداية القرن العشرين في باريس بين 1890 ـ 1910، وحينما كانت ذروته الحركة الإنطباعية، قامت مدارس عديدة، كالدادئية، والمستقبلية[1]، والتعبيرية، فقد كان الطريق في باريس مفتوحاً لنبوغ هذه المدارس الجديدة، ولحركات مغايرة هي امتداد لبعض الخيوط التي مهدت لها النزعة الانطباعية في بعض أركانها وعلى يد بعض أقطابها ونذكر من هذه النزعات: النزعة الوحشية التي انبثقت من مدارس سابقة ولا سيما «الأنبياء».

والأنبياء (Nabisme) مدرسة، اتجه فنانوها في فنهم إلى الكشف عن الجوهر والرمز إليه عن طريق الحدس لا الحس. وفي سبيل ذلك عمدوا إلى الاستغناء عن تعقيدات الصنعة والتكنيك، والعودة إلى فيض التعبير التلقائي البكر الذي يقوم على البساطة والتعبير المباشر عن الجوهر والحقيقة، وحيث

(1) المستقبلية: ظهرت إلى جانب الدادئية في ميلانو (إيطاليا) سنة 1910 وتزعمها مارينتي، رجل جمع بين الفن والفكر السياسي، وبوتسيوني وكارا وبالا، قامت هذه الحركة على أساس النظرية النسبية لأينشتاين، تلك النظرية التي غيرت المفهوم السائد للزمان والمكان المطلقين والتي أدت في ميدان الفن التشكيلي إلى تحقيق البعد الرابع الذي يربط بين الزمان والمكان وإحلاله محل البعد الثالث التقليدي. وبهذه النظرية أيضاً حلت في مجال الفن الرؤية الكونية مكان الرؤية الواقعية الآنية. وقد قامت هذه المدرسة على محاربة التقاليد ونادت يهدم المدن الأثرية وإشعال النار بالمتاحف والمكتبات وطالبت بطرح العقلانية والفلسفة المدرسية. اتصلت هذه المدرسة بالسريالية عن طريق الإتجاه الميتافيزيقي الذي تولاه دي كيريكو De Chirico.

الأشكال توحي ولا تعرف، والخطوط تلمح ولا تصرح، والألوان ترمز ولا تحدد، وحيث تتداخل الخطوط وتندمج الأشكال والألوان، وحيث تضعنا رسومهم دائماً في عالم اللامحدود والغامض.

ويرجع النقاد ومؤرخو الفن جذور مدرسة الأنبياء، من حيث هي إتجاه فني قائم على الرمزية، إلى عدة عناصر متباينة إذ يرى بعضهم إن جماعة الأنبياء، قد تأثروا في اتجاههم هذا بتقاليد الفن الياباني.

على أن فريقاً آخر من الباحثين يرجعون هذا الإتجاه إلى أسلوب ومبادىء فن غوغان الذي تشرب عنه سيروزيه ـ أحد أعمدة مدرسة الأنبياء ـ أهم مبادىء الإتجاه الرمزي. ومن أقطاب هذه المدرسة إلى جانب سيروزيه، روسيل، رونسون، فويلارد باللان، كازاليس، فيركاد، وبونارد.

أما المدرسة الوحشية Fauvisme: فقد ازدهرت في باريس في الفترة بين 1905 إلى 1908 وكان على رأسها فنانون أمثال: هنري ماتيس[1] 1869 ـ 1954، جورج رووه، البرت ماركيه، راوول دوفي، موريس، دي فلامنك، أندريه ديران، هنري مانجوين، أوثون فريز، جورج براك، مارينو، فالتا، وبوي.

تعتبر الوحشية أول ثورة فعلية على جمود الفن التقليدي العقلاني الرصين وأول انطلاقة حقيقية من قيود الطبيعة وأسر محاكاتها، وأول خروج جريء على مفاهيم الشكل واللون. فهي نقطة الإنطلاق نحو آفاق أرحب من الرؤية الفنية المتحررة من قيود المألوف. وقد قامت هذه المدرسة على العودة، وإلى الحياة البدائية كملاذ من داء المدينة كما يقول غوغان.

فلقد اعتمد الوحشيون على دراسة الفنون الفطرية بقوة إنفعالها وبساطة تعبيرها وتحررها من قيود الصنعة (التكنيك والقواعد المألوفة في الفن، وكذلك اتصافها بصراحة الألوان ونقائها وجرأتها. وقد انصرفوا إلى فنون الحضارات

---

(1) يعتبر هنري ماتيس من الشخصيات المميزة في الفن التشكيلي في القرن العشرين، إذ أنه قاد الحركة الوحشية مع مجموعة من زملائه الذين اعتبروا أنفسهم في ثورة ضد الممارسات السائدة، فألوانهم صاخبة، وبعضها من البالت مباشرة وبدون مزج، كما أن أشكالهم حملت ألواناً من التحريف الذي لم يعهد من قبل.

القديمة، فوضعوا نصب أعينهم الفنون الشرقية، حيث جذبتهم الزخارف المصرية والآشورية القديمة، وأعمال التصوير البيزنطي ورسم المخطوطات الفارسية المصورة، والسجاد والخزف الإسلامي.

أغفل الوحشيون البعد الثالث، ولم يعطوا للفراغ والعمق في الصورة اهتماماً كبيراً، كما خرج الوحشيون على قواعد التجسيم والمنظور، وقاموا بتحريف الأشكال وأحلوا حدة الألوان مكان تجسيم الكتل، كما تحرروا نهائياً من كل إلتزام بمعالم الطبيعة، مقتفين في ذلك جرأة فان غوغ في استخدام الألوان، وبأسلوب غوغان في تسطيح الألوان والأشكال، وتضحيته بمحاكاة الطبيعة في سبيل جمال التصميم.

وقد بقي لنا من كل المدارس الفنية التي ظهرت ثلاث كان لها دورها الواضح في الذي تريد هي السريالية والتكعيبية واللتان استقلت عنهما مدرسة ثالثة هي التجريدية والتي بقيت رغم تفرعاتها الكثيرة تندرج في خطين هما خط التجريدية التعبيرية وخط التجريدية الهندسية.

السريالية

في أعقاب الحرب العالمية الأولى، عم الشعور الفادح باليأس والدمار وإنهيار الحضارة في أوروبا كلها، وكان رد الفعل أكثر حدة لدى الشباب عموماً، والفنانين والأدباء منهم بشكل خاص، الذين اكتوى معظمهم بنار الحرب مباشرة، ولامسوا أحوالها عن قرب كمجندين، وتمخضت ردود الأفعال الحادة، لدى هذه الأجيال الناشئة في الأدب والفن، عن نتائج متباينة، كان أسوأها الجنون والانتحار والإصابة بالأمراض النفسية والعصابية المختلفة، وكان أقلها سوءاً ظهور العديد من الجماعات والحركات المتطرفة في إعتراضها على كل ما يحدث، والتي أعلنت كفرها بكل القيم ورفضها لكل المعايير وشجبها لمختلف النظم، وكانت من أبرز هذه الجماعات والحركات الإعتراضية الرافضة، الدادئية والسريالية. فبشكل عام قد وجهتا قواهما وجهودهما الإبداعية إلى طرح بديل فني وجمالي وتشكيلي مغاير ومفارق تماماً لكل ما كان سائداً على ساحة الفن الأوروبي في هذا الوقت.

هذه الساحة التي كانت الرؤية البصرية الفوتوغرافية للعالم مسيطرة عليها إلى حد كبير، وإن أعترت هذه السيطرة الفوتوغرافية تحريفات لا تلامس الجوهر، ولا تغير من طبيعته، فمنذ الكلاسيكية الجديدة والرومنطقية الطبيعية، والواقعية والإنطباعية، وما بعدها الوحشية والتعبيرية[1]، حتى لم تعتر فكرة مقابسة الواقع أية إنقلابات جذرية لدى هذه المدارس كلها بالرغم ما بينها من تباينات، فإذا كانت الكلاسيكية محاكاة للواقع الخارجي فقد كانت الرومانسية تعبيراً عن الواقع الداخلي، بينما إتجهت الطبيعية إلى مطابقة الواقع الخارجي بشكل تغلب عليه النزعة الفردية أو الذاتية، فيما نحت الواقعية إلى مضاهاة هذا الواقع بشكل يغلب النزعة الإجتماعية، واكتفت الإنطباعية بتكوين انطباعات تأثرية سريعة عن نفس هذا الواقع الخارجي. فكما نرى تتفق جل هذه المدارس الفنية المختلفة في اعتبارها الواقع معياراً في تكوين رؤيتهم للعالم ووعيهم به.

أما الدادئية، والسريالية بعدها، فقد كانت انطلاقتهما، ابتداء، رفض الواقع الماثل ونقضه، بل وهدمه، والدادئية بدأت الطريق بثورة التحرير التي مهدت لإنبثاق السريالية وما حولها من اتجاهات فردية متنوعة على رقعة كبيرة من الدول الأميركية، ووصل تأثيرها إلى الشرق الأوسط وجنوب آسيا.

ظهرت الدادئية في زيورخ المدينة الحيادية في الحرب العالمية الأولى. فقد لجأ إليها كريستيان تزارا ومارسل جانكو، وهانز آرب وريتشارد هويلسنبك، ونظموا فيها كباريه للترفيه، وكانت برامجهم تتضمن أغاني فرنسية وهولندية، وموسيقى روسية، وموسيقى زنجية، وقصائد، ومعارض. وفي عام 1915 أصدروا إشعاراً في كتيب عنوانه كباريه فولتير، صمم غلافه آرب، وأسهم فيه كل من أبولينير، ومارينتي، وبيكاسو، وموديلياني، وكاندنسكي، وعدد كبير آخر من المصورين والشعراء أمثال هوغو بول، ومارسيل دي شامب.

ومن البداية كانت الحركة الدادئية بمثابة نزعة عالمية، حاولت أن تهز كل الممارسات التقليدية للفن، وتتحدى القيم الاجتماعية السائدة، أكثر مما

---

(1) التعبيرية: تعني الإفصاح بلغة الأشكال، والألوان والأحجام، والأضواء، والظلال، عن قيمة فنية يحس بها الفنان ويريد أن ينقل من خلالها مشاعره إلى الآخرين، والتعبيرية هي إنتقال للشحنة الداخلية عند الفنان إلى الخارج كي يتأثر بها غيره.

حرصت على خلق طراز جديد في الفن ذاته، وقد انطلق الدادئيون بهز كيان البرجوازية التي كانوا يعتقدون أنها سبب الحرب، ويصورون بخيالهم صوراً: للقازورات والفضلات، والمستهلكات، ويشكلون منها أعمالهم الفنية، وأقاموا المعارض في دورات المياه. وكان يحضرون مصنوعات معدنية أو غير معدنية كما هي ويضعوا إسم فنان ما بلا أي تحريف أو تغيير، كما صور بيكابيا الآلات بطريقة تهكمية على العلم ونتائجه، كما وضع دو شامب شوارب رجالية ضخمة على صورة الموناليزا. وكانوا ينظمون الشعر ضد الشعر، لا يقول شيئاً بالمرة، ويلقى في أضخم إزعاج ممكن إعداده وتوفيره من ضوضاء الآلات وضجيج البشر وقرع الأجراس معاً، فقد لجأوا إلى الفن والشعر لبلورة مقولاتهم العدمية، فقد كان فناً ضد الفن وشعراً ضد الشعر إن جاز التعبير.

وبالرغم من عمرها القصير فقد لعبت الدادئية دوراً في تشجيع الفنانين على تحرير رؤيتهم، وعدم التخوف من مغامرات إبداعية جديدة تغاير كل ما هو مألوف من تيارات سابقة، ولكنها لم تقدم أعمالاً على مستوى عالٍ من الأهمية باستثناء ما قدمه ماكس أرنست. إنشق عنها أندريه بريتون بعد إقامتها معرضها الأخير في باريس سنة 1922، ودعا إلى إقامة مدرسة فنية وأدبية جديدة في السريالية وقد آزره في البدء شاعران كبيران هما «أراغون» «وايلوار»[1].

وإذا كانت الدادئية قد اقتصرت على الهدم الفوضوي المكتسح فقط بلا أي إهتمام بتقديم بديل ما، فقد اضطلعت السريالية بعدها بتقديم هذا البديل الجديد.

لم يكن هذا البديل السريالي الجديد بأكثر من العودة إلى الينابيع البكر للرؤيا، وإلى المصادر الجوهرية للإبداع، وإلى الحقول الخصبة للأدب والفن، بعيداً عن سجن الواقع وسطوة العقل، لقد نادى بريتون[2] ورفاقه بالعودة إلى

(1) يقول إيلوار ملخصاً عبثية الحياة الذي اعلنوها الدادئيون «ليس من شيء حتمي وليس من حقيقة وليس من تقليد، إن الإرادة والتفكير هي التي تقضي على تلاحم أجزاء الروح، فلنترك أنفسنا منطلقين لنبقي على توتر روحنا الساخر».

(2) لقد عرف بريتون السوريالية بقوله: السوريالية هي اسم مؤنث، آلية نفسية ذاتية خالصة يستهدف بواسطتها التعبير، إن قولاً، وإن كتابة، وإن بأية طريقة أخرى، عن السير الحقيقي للفكر. هو إملاء في الذهن في غياب كل رقابة من العقل، وخارج اهتمام جمالي أو أخلاقي. =

الداخل، وليس الداخل هنا الوجدان، بل الحلم، واقع النوم، واللاوعي، وكان العامل الأكبر في وجود هذا الاتجاه نظريات فرويد في اللاوعي.

وقد كانت باريس مركز هذه الحركة، كما كانت مركز الحركات الفنية جميعها منذ أواخر القرن التاسع عشر. ولم تقتصر على الرسم بل اشترك فيها الكتاب والشعراء والنحاتون، وبعض المخرجين السينمائيين والمسرحيين. وكان أن أعلن الحركة رسمياً جماعة من هؤلاء سنة 1924 في بيان مشهور، اعقبوه ببيان ثان كتبه أندريه بريتون، يقول فيه: «إن كلمة السريالية أي «ما فوق الواقعية أو ما وراءها»، تعبر في رأينا عن الرغبة في تعميق أسس الواقع، والرغبة في الوصول إلى وعي بالحياة أكثر وضوحاً من قبل، إلى وعي بها أعنف عاطفة وأشد شعوراً. لقد حاولنا أن نصف الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية كعنصرين هما في طريقهما إلى الإندماج لكي يصبحا في النهاية حقيقة واحدة. إن هدف السريالية الأسمى هو هذا التوحد النهائي، إذ أن الحقيقة الداخلية والخارجية هما الآن، في المجتمع الراهن، على طرفي نقيض، وعندنا أن هذا التناقض بينهما هو السبب في شقاء الإنسان. ولذلك أخذنا على عاتقنا أن نجابه هاتين الحقيقتين الواحدة بالأخرى في كل مناسبة ممكنة، دون أن نجعل لأيهما أهمية أكثر من الأخرى.. وبذلك جعلنا نتفحص ما بينهما من تجاذب وتداخل وفسحنا لتلاعب هذه القوى كل مجال، لكي تتقارب هاتان الحقيقتان فتصبحا في النهاية شيئاً واحداً».

ويقول الناقد الإنكليزي هاربرت ريد تعليقاً على ذلك: «لقد غدا الفنان لأول مرة في التاريخ شاعرا بمصادر الهامه، وغدا يتحكم بإلهامه تحكماً واعياً، لكي يسيره في طريق الفن: وهذا الطريق هو تعميق إحساسنا بكلية حقيقة الوجود، وتنمية وعي الإنسان.

كانت السريالية دعوة لإطلاق روح الإنسان من إسارها الطويل في قيود المنطق والعقل والنظام والإنسجام والشكلية والرتابة والجمود، والاعتياد والألفة مع الواقع والحياة والعمل والأهل والمجتمع كله. فهي تنكر الواقع كما هو،

= فلسفياً: تقوم السوريالية على الإيمان بواقع فائق لبعض أشكال توارد فكري، أهملت حتى عهدها، وبقدرة الحلم العظيمة، وبتصرف الذهن المجرد من الغاية، وترمي إلى الهدم النهائي لجميع التراكيب النفسية الأخرى، وإلى القيام في حل قضايا الحياة الرئيسية.

لتراه وراء الأحلام[1] والأشباح، وعندما تجنح إلى الخيال، فإنها تبتعد عن مراقبة العقل، وبذلك يكون للفنان التأثير الأقوى على الكائنات. فقد أعلت من شأن اللاعقل في مقابل العقل، أي تلك القوى الحدسية الإلهامية الإشراقية التي يحكمها المنطق المعروف، والقادرة على توسيع عدسات البصيرة والكشف إلى أقصى مدى من خلال إعطاء أهمية قصوى لعالم الحلم وما يحتويه.

هذه الأبجدية الجديدة في النظر والكشف والإلهام خصبت منابع الرؤيا، وخلقت منظوراً جديداً في فهم الفن والشعر والأدب، والعملية الإبداعية برمتها، وكان لهذه الثورة السريالية أثرها البالغ على مفهوم الحداثة في الأدب والفن الأوربيين، وعلى العديد من الفنانين التشكيليين، كما كانت من القوى الجديدة في التصعيد الأميركي بعد عام 1945.

وقد التف حول السريالية ماكس أرنست وجوان ميرو، وايف تانغي (الفرنسي)، بول ناش وادوار يرا (انكليزيان)، وجاك دلڤو (بلجيكي) وسلفادور دالي (أسباني) وأندريه ماسون، ورينيه ماغريت (البلجيكي) الذي يعتبر من أهم المصورين الذين خلقوا لمقولات السريالية تلك معادلها التطويري الأصيل على ساحة الفن الحديث.

ولكن من المفروغ منه أن هذا الإنقلاب السريالي لم ينبع من فراغ، وإنما كانت له جذوره القديمة في فن هيرونيمس بوش الألماني في القرون الوسطى وارشيمبولدو، وفي أشعار وليم بليك الإنجليزي في القرن الثامن عشر، كما كان له آباء أكثر حداثة في الشعر الفرنسي كبودلير[2] ومالارميه، ولتريامون ورامبو، كما كان له مصادر في فلسفة هنري برجسون الحدسية، وفي كتابات أندريه جيد عن تأكيد الذات، وفي نظريات فرويد في التحليل النفسي، وإجتهاداته في إضاءة اللاوعي وتفسير الأحلام.

---

(1) بما أن السريالية رأت في الحلم الطريق الأكثر أهمية للكشف عن حقائق ليس من الممكن الكشف عنها في اليقظة، سعى بعض الملتفين حولها إلى إصطناع النوم والحلم عن طريق المخدر والكحول فكان بلزاك يشرب القهوة بجنون، وادغار ألن بو مدمناً على الخمر، وكان رامبو وفرلين يتعاطيان المخدارت. كذلك شأن تانغي وماغريت.

(2) يقول بودلير: إن اللوحة لا يمكن أن تعتبر بعد الآن، لا كمرآة ينعكس عليها عالم خارجي ثابت، ولا كشاشة يعرض عليها عالم داخلي أزلي، ولكن كنموذج مرن للصلات بين العالمين».

كما أنه كان ثمة فنانين أرهصوا بأعمالهم لمجيء السريالية، كجيورجيو دي كيريكو المصور الميتافيزيقي الإيطالي الذي كان يعبر بالمساحات الخالية، والتي تكاد تكون قاسماً مشتركاً بين الفنانين السرياليين، لها تعبيرها المأساوي الذي يؤكده الفراغ والضياع وغربة الإنسان عن كل الأشياء المحيطة به، لحد الوحشة التي لا تقبل التعاطف مع أي شيء، فكل الأشياء تسقط لوحدها في الوحشة القاتلة القاسية، محطمة أو مقطوعة الأوصال، وكثير ما يلجأ إلى إستخدام المعالم الأثرية كالتماثيل والبنايات القديمة الرومانية، ليوازن بين الفراغ المساحي والفراغ الزمني بما يؤكد مشاعر الغربة بمفهوم مكاني وزماني في آن واحد ذي بعد ميتافيزيقي ممتزج بالحلم والطفولة.

وأيضاً مارك شاغال برؤياه الشاعرية المجنحة، وطبعاً كان الواقع نفسه فيما بين الحربين، وبما أفرزه من إتجاهات مستقبلية ودادئية كما سبق وذكرنا له دور كبير في بلورة ملامح هذا المذهب.

لكن السريالية موجودة أيضاً في الأدب الشعبي، وفي خيال الأطفال، ففي قصص: ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وبعض النوادر الشعبية، وقصص الجدات ما هو مليء بالخيال، وغير متقيد إطلاقاً بالواقع المحدود لهذه الحياة. وهناك فكرة بساط الريح وهو يحمل بطل القصة ويطير به فوق السحاب، وينتقل من مكان إلى آخر. ولنا في قصص الأطفال «أليس في بلاد العجائب» «والشاطر حسن» وغيرهم ما يبين أن الخيال غير المقيد بالإمكانات الواقعية، هو أساس نسيج القصة. فكل ما هو غير ممكن يصبح ممكناً في الخيال، وفي تلك النزعات التي نمت تحت مصطلح السريالية.

كل ذلك كان بمثابة الروافد والجذور للحركة السريالية التي خرجت من هذا الخضم المرجعي بقوام فكري وفني وأدبي جديد، جعلها عن جدارة أول تعبير متماسك ومتكامل عن الحداثة في الفن والأدب، والذي أفرز فيما بعد كل التنويعات في خريطة الأدب والفن في أوروبا حتى لحظتنا الراهنة.

لقد أفسحت السريالية المجال واسعاً للفنان ليخوض في داخله منقباً عن رؤاه الدفينة، وعن عوالمه السحرية، وعن خيالاته المغربة، ووجد الفنان فرصته السانحة لبلورة ما يعتمل في دخيلته من هواجس مقلقة، فنقل هذه العوالم الملغزة

من حيز الخفي والمستتر في ذاته الفنية، إلى فضاء الافصاح والكشف عنها للناس في معارض أثارت الذهول والعجب.

وتجدر الإشارة، إلى أن السريالية تضمنت موجات من الترجمات اللاشعورية رموزاً وفحوى، فليس من المتوقع أن تنجح القطعة السريالية إذا انتجت بطريقة عقلية صرفة، إذ يقتضي الأمر ترك الفنان لسجيته الشخصية ليخرج كوامنه دون أن يضع عوائق تحد من ذلك. ولهذا ظهرت النزعة الآلية التي تجعل الفنان يسترسل في تجسيد إحساساته وهو يكاد يكون نصف نائم، أو يسمح ليده وفرشاته أن تصور إحساساته العضلية وخواطره المتتابعة، دون عائق ودون حساب فكري.

ولهذا نبعت اهتمامات في السريالية: التلقائية، والصدفة، والأوتوماتيكية والخواطر العابرة، وكلها توصل إلى مفاهيم مختلفة عن المناهج المتبعة في النزعات الفنية الأخرى.

وقد انقسم الفنانون السرياليون بعامة إلى ثلاثة أقسام كبيرة. فالقسم الأول يستجلب رؤاه الفنية من عوالم لا واقعية تماماً ولا صلة لها من أي نوع بالواقع، بل هي رؤى باطنية، وخيالات، هي سريالية تجريدية، إن جاز التعبير، كما نجد عند ايف تانغي وحتى جوان ميرو، الذي استطاع أن ينمي لغة حرة وشخصية للتصوير، فقد ابتدع عالماً من الرموز والعلامات مثلت لغة خاصة في عالم التصوير السيريالي، وكان يبدأ بغطاء لوني للوحاته التي يرسم فوقها صوراً ورموزاً أشبه بخيالات الأطفال للأشخاص والأشياء، وقد زار ميرو الولايات المتحدة الأميركية لأول مرة عام 1947 وكان من أهم الأوروبين الذين أثروا على الحركة التشكيلية التي نمت في أميركا وقتها.

والقسم الثاني يستجلب الواقع في لوحاته ولكنه يدخل عليه تحريفات جوهرية، ويمزجه في نفس الوقت برؤى حلمية ولا واقعية وخيالات مبتكرة، كما نرى في أعمال سلفادور دالي بساعاته الرخوة، وساق امرأته المليئة بالأدراج، ومع دالي أصبحت السريالية تمجد أعمال المنحرفين والمرضى النفسيين «الذين يرون الحقيقة» الداخلية بشكل أوضح من الأصحاء، وقد أشاد دالي بالمصابين بالبارانويا وهي ضرب من أمراض جنون العظمة الذي يدفع بالمصاب

به إلى الظن بأن ظاهر الأشياء هو ليس حقيقتها فينسب إليها من خياله ولا وعيه الكثير من الصور وينسج حولها عوالم أخرى قد لا تتراءى إلا له فقط ومن هذا النوع من الهلوسة أن مريضه شديد الوعي بكل ما يجري حوله وأنه مغروس في العالم بقوة، ومحكوم عليه بأن يشك بكل يشيء بحس فردي متأزم وقد أعطى هذا الأسلوب الذي أتخذه دالي منهجاً فرادته بين الرسامين السرياليين[1]. وربما نجد ما يشبه هذا باختلاف قليل أو كثير ماكس ارنست.

لقد بقيت مستشفى الأمراض العقلية في بون بالنسبة لماكس أرنست التي كان يزورها في مراهقته ويدرس فيها عن اللاوعي وأعماق الطبيعة الإنسانية وإعجابه برسوم المجانين تعمل عملها في إبداعاته إلى جانب مسعاه في إكتشاف أسلوبه الخاص في الرسم والذي أطلق عليه اسم الفروتاج، أي أسلوب الحك على جسم خشن ويحدد هذا الأسلوب «معجم الرسم الحديث» بالقول «لقد كانت طريقة ماكس أرنست تتماشى مع أسلوب الكتابة الأوتوماتيكية التي كانت آنذاك بين أصدقائه الشعراء لخلق قصائدهم، حيث أنه كان يتبع منحىً خاصاً به بوضع ورقة بيضاء على شيء ما ثم يأخذ بتظليلها بقلم رصاص حتى يتحول ما انطبع عليها من نسيج القماش أو سطح الخشب أو عروق شجرة إلى أشكال غامضة لحيوانات ومناظر طبيعية وبلدان غريبة.

كما يعزى إليه ابتداعه لنوع من الكولاج استخدم فيه قصاصات من صحف مصورة قديمة يلصق بعضها ببعض بدقة وإتقان مستخرجاً من خلال تناقضاتها جواً أسطورياً أخاذاً تتجاور فيه الكائنات وتتحاور بلغة جمالية شديدة الحساسية وملأى بالمناخ الشعري الأسطوري.

وقد آثر ماكس أرنست أن يبقي صوره على علاقة جزئية بالواقع من خلال تأكيدها بكثير من الوضوح الفوتوغرافي ولكن ضمن أطر وهمية وخيالية

(1) كان سلفادور دالي من الفنانين الذين تعلقوا بنظرية فرويد في الأحلام. فعن طريق الأحلام نستطيع أن نتحرر من كابوس اليقظة لكي ننطلق بحرية لحل رموز لا شعورنا. وهذه النتائج التي نحصل عليها تختلط باليقظة فتزيد الواقع غنى ومعنى. وعلى هذا فإن الحلم وسيلة قوية من وسائل الرؤيا العميقة والمعرفة الباطنية. وقد كانت الفلسفة الهندوكية تعتقد بالفيندانا أي اعتبار اليقظة والحلم وسائل للكشف عن الحقائق.

ذات قدرة على إعطاء تلك الأعمال جوها الحلمي الذي يشد المتفرج إليها عبر معاناته الذاتية رغم التغريب والخيال اللذين فيها، محققاً بذلك المسافة الضرورية لقيام الإنسان في الصورة كقيمة رئيسية ذات بؤرة تجتمع إليها كل أطراف الصورة مما يبقى السريالية بالنسبة إليه ليست مجرد تجسيد جمالي بل رؤية في إمكانية تحرير الإنسان من وحدته.

وقد رأى ماكس أرنست وسلفادور دالي، في التصوير نوعاً من تسجيل الأثر المغناطيسي، مثل الإستجابة المضادة للاختراعات الفكرية، واستطاعا إبداع تشبيهات مغلفة بصرية لا حدود لها وغير مؤكدة المعاني.

أما القسم الثالث، فهو لا يدخل أي تحريف على الواقع أولاً، ولا يأخذ مادته التصويرية إلا من الواقع ومفرداته ثانياً، بل هو يكاد يكون حرفياً فوتوغرافياً في تمثيله لمفردات الواقع، ولا يتكىء على الخيال المفارق، أو الأحلام، أو الرؤيا الغريبة، وبرغم ذلك تنضح أعماله بقدر هائل من السريالية والغرابة المذهلة.

ويتربع على رأس هذا الإتجاه بل يكاد يكون ممثله الأكبر في مجموعة الفنانين السرياليين رينه ماغريت، الذي يلخص فلسفته الفنية بالقول: «ثمة إحساس مألوف بالرهبة من بعض الأشياء التي يمكن أن نصفها بالغموض، ولكن ثمة إحساس بالرهبة يمكن أن يتأتى من الأشياء التي ليس من المألوف أن نصفها بالغموض، الأشياء العادية تماماً». يرى ماغريت ما وراء السطح البادي من مظاهر الواقع نفسه، فهو يسلط الضوء على هذه الأبعاد الخفية من الواقع نفسه، من خلال الأشياء العادية جداً، ومن ثم لا يعود في حاجة إلى اللجوء لعوالم مفارقة ليدهشنا ويزعجنا، إن الواقع اليومي الملموس بروابطه وأشيائه وعلاقاته، لأكثر سيريالية عنده من تلك العوالم الخفية الباطنية التي يجهد السرياليون في استحضارها من وراء العقل والخيال والأحلام واللاشعور واللاوعي.

يقول ماغريت «إن الذي نراه على شيء من الأشياء، هو شيء آخر خفي، وإن ما نتصور أنه رابطة بينهما ليس بدوره سوى مجرد خاطر، أو إحساس، أو إحتمال ولا يمكننا أن نتوقع شيئاً مقدماً». إن الإلتزام الدقيق بطبيعة التفاصيل،

والجمع الإعتباطي بين علاقاتها التي تنقله لوحات ماغريت، لا يعبر فقط عن الشعور بأننا نعيش على مستويين مختلفين وفي مجالين متباينين، الواقع واللاواقع، المنطق والخيال، التفاهة والسمو، بل أيضاً عن الشعور بأن مجالي الوجود هذين يتغلغل كل منهما في الآخر إلى حد من الإكتمال يستحيل معه جعل أحدهما ثانوياً بالقياس إلى الآخر، أو وضعه في مقابله بوصفه ضداً له، ولذلك فالذاتي والموضوعي يتبادلان موقعهما طوال الوقت وفي كل لحظة في لوحات ماغريت، إنهما يتلاقيان دائماً، ويحل أحدهما محل الآخر في كل لحظة، إن فن ماغريت يعكس رغبة جنونية في مسعاه إلى الكلية والشمولية لمأساة الوجود الإنساني، ويبدو في أعماله أن كل شيء في ذاته ينطوي على قانون الكل.

إن السرياليون كثر ومن الرواد الذين نهجوا السريالية: بافلي تشليشتيف وأندره ماسو ومان راي وجان ديبوفه وبيتر بلوم وغوستاف كليمنت وارشيل غوركي. والجدير بالذكر أن الفوتوغرافية تأثرت بدورها بالسريالية وهناك لقطات كثيرة لفنانين، تبين الخيال السريالي في تناول موضوعات التصوير الفوتوغرافي، برؤى جديدة.

أخيراً فالسريالية وإن تأكدت في القرن العشرين، بمدرستها الواضحة في التصوير، وفي الشعر، وفي مسرح اللامعقول، إلا أن جذورها متوافرة في التاريخ، بالخيال الذي نجح الفنانون في توظيفه لاختلاق أشكال للآلهة، هي رموز لعدة معاني، وصفوها في تلك الرموز لخصائصها المستمدة منها، وإذا اختفى العنصر الخيالي السحري من الصور ظهرت خاوية بلا طموحات أو أبعاد فوق أشكالها الطبيعية.

التكعيبية

ترجع أصول التكعيبية إلى سيزان الذي كان يهمه في الصورة القوة والصلابة وتوازن الكتل ووضوح الخطوط الخارجية، إلا أن كتاب «الفن الفرنسي الحديث» لـ«سام هانتر» يؤرخ لنشأتها بعام 1908 أي المعرض الذي أقامه «جورج براك» 1881 ـ 1964 في صالون الخريف، ومن المؤرخين من يعود بنشأة المدرسة التكعيبية إلى عام 1907 وإلى صورة فتيات أفينيون لبابلو بيكاسو 1881 ـ 1973، التي استخدم فيها الأسلوب التكعيبي.

مهما يكن فإن هذه المدرسة ولدت فعلياً على يدي بيكاسو وجورج براك الذين انشغلا بما تركه سيزان من أفكار وتراث، وكان لا بد لهما أن يجتازا بأفكار سيزان مسافة أكبر إلى الأمام ويحققان ما كان يأمل أن يحققه هذا الفنان.

كان سيزان يقول إن كل جسم في الطبيعة يمكن ترسيبه إلى معادله الهندسي، أي إلى: مربع، أو مستطيل، أو دائرة، أو مخروط، أو منشور، أو مكعب، وسيزان إنما كان يؤكد على منهج بنائي للأعمال الفنية، فالعمل الفني أساسه الهندسة التي يقوم عليها، أو العلاقات التركيبية التي يحتويها، وهي أساس التكوين وجوهر البناء. وقد ظهرت في أعمال سيزان الأخيرة، وبخاصة البيوت التي كان يصورها، وفي تفاحه الذي اشتهر به، سمات عمليات البناء: في سطوحها البارزة، وهندستها المميزة، مما حدا ببعض النقاد والمحللين أن يترجموا بعضها إلى أشكال هندسية وأظهروا تلك المعادلة التركيبية التي كانت شبه مضمرة، إلى الوضوح.

ترك سيزان فكرته على هذا النحو، وهي أقرب للنظرية منها إلى التطبيق المحقق، ولكن بالنسبة لبكاسو وزميله براك، فقد رأيا فيها احتمالات أبعد مما وصل إليه سيزان عملياً، وساعدهما على المضي في هذا الاتجاه، ما كان يتجه إليه العصر من إهتمام بالفنون: البدائية والزنجية، والشعبية، وغيرها، وكلها أمور كانت توضح أن الحقيقة الفنية ليست فقط ضوئية كما حاول ابرازها التأثيريون، ولا هي تحريفية بألوان صاخبة غفلة كما أبرزها الوحشيون، وإنما هي أساساً تركيبية وبنائية معمارية كما وضحت في هذا المذهب التكعيبي بأبعاده المتطورة.

كان الجو الذي تركه التأثيريون فعلاً وعملاً، ونظرية وإتجاهاً، يأخذ بألباب بيكاسو وبراك، ليتأملا الحقيقة الفنية من وجهة نظر جديدة تعتبر امتداداً لما قاله سيزان، وأمل أن يحققه، وفي نفس الوقت وجدا اعينهما مأخوذه إلى قيم تعبيرية لم تكن معروفة في القرون السابقة، أو معترف بها، كقيم الفن الزنجي، والفنون البدائية والمتوحشة.

فعند تأملنا أي تمثال من الفن الزنجي، سنقف على الحقيقة الآتية: إنه بناء هندسي: أسطوانات، ومخروطات، وانصاف كرة، كلها تركب الجسم والأطراف. والشعر مهدل أشبه بالحبال المبرمة السميكة، والعيون قوسية

بيضاوية لا مجال فيها لأي جمال كلاسيكي، إنها نفحة الطبيعة، بعمقها وطلاقتها، معبر عنها بالقوة المباشرة المثيرة التي تجد أثراً باقياً عند المتذوق لها، ولعل مما ساعد على قوتها ارتباطها بطقوس دينية وإجتماعية، وعقائدية تؤكد قوتها، واستمرارها وسحرها.

لقد نهج بيكاسو وبراك نهج الفنان الزنجي[1]، وسرعان ما شوهدت دراسات وتقليدات، لتفاصيل مبكرة من الفن الزنجي، كان يجلس أمام بيكاسو أو براك شخص ما، ولا يدري إلا وصورته قد تحولت إلى: مستطيلات، ومثلثات، وأشكال هندسية متراكمة.

وفي الفترة بين 1911 و1915 وجدت صور لكلا الفنانين في متاحف الفن الحديث بنويورك وباريس ولندن، وبعض العواصم الأخرى، لا نكاد نلمح فروقاً جوهرية بين إنتاج بيكاسو، وبراك، وبدا الاختلاف تدريجياً عند الاهتمام بالطبيعة الصامتة، حيث ظهر العود أو المندولين، ونوتة الموسيقى، وبعض الكؤوس والمفارش، وكانت غالبيتها من النوع المسطح، ويستخدم فيه لون ودرجاته، في معظم الأحيان النبيذي ومشتقاته بدرجات متفاوتة، وينتهي بالأصفر المائل إلى الإحمرار، ويمثل بدرجاته الأضواء المنتشرة في ثنايا الصورة. ولم يكن مهماً في هذه المحاولات أن تظهر الصورة من زاوية واحدة وبلقطة تعادل ما تسجله الكاميرا، فالاتجاه التحليلي، التكعيبي، برر إدخال مجموعة صور في صورة واحدة.

وخلال عامي 1910 ـ 1912 بلغ تفكيك الشكل عند بيكاسو[2] وبراك

(1) إن اهتمام بيكاسو بالفن النجرو (الزنجي) فتح له آفاقاً كثيرة، ومداخل جديدة للإبداع، جعلته يدرك تماماً، أن إنتاج الصورة أو العمل الفني له بداية تختلف كلية عن النهاية، أي أن الحقيقة الفنية لا تكتشف من النظرة الأولى، وإنما يتم اكتشافها كنتيجة لحصيلة التجربة والمعاناة، والتفاعل الذي يتم خلال صراع الفنان مع عمله الفني حتى ينتهي بالنهاية، التي يصل إليها.

(2) إن التكعيبية التي استخدمها بيكاسو لسنوات كانت تحليلية وهذا يعني أنها وجهت للإيحاء بنظرة جمالية للعالم الطبيعي، واستطاعت أن تقول لنا عن جوهر طبيعة الأشياء باختزال مظهرها إلى دلالات.
فالمدرسة التكعيبية ظهرت بصور متعددة وبأساليب متنوعة تهدف في النهاية إلى إعادة بناء العالم المرئي بطريقة جديدة. ولقد تمخضت كل هذه الإتجاهات والأساليب التكعيبية في نهاية الأمر عن أسلوبين مميزين لها وهما التكعيبية التحليلية والتكعيبية التركيبية.

حدود العدمية أو التجريدية، ولكنهما لم يتجاوزا هذه الحدود. وحتى عام 1914 فلقد حاولا الإفادة من بعض العناصر في تركيب موضوعاتها، واستغلا الكتابة في ذلك فكانت عناصر زخرفية من جهة، ورابطة من جهة أخرى، ثم ذهبا إلى أبعد من ذلك، إلى لصق الأوراق المقصوصة من الصحف، أو الملونة، ثم يطبعان عليها بعض الخطوط والبقع اللونية، ولقد ساعدهما هذا الأسلوب على الانتقال من المرحلة التحليلية إلى المرحلة التركيبية، وفيها قاما بالتعبير عن الحس بالفراغ، وذلك عن طريق الاعتماد على عناصر جد أولية كشريطين من الورق بلونين مختلفين.

لقد استطاع هذان الفنانان أن يضعا الأسس الرئيسية للمدرسة التكعيبية، والتي تقوم على البحث عن الحقيقة الهندسية للشكل. مجزئين كل ما يرسمون من أجسام إلى مكعبات صغيرة تتألف من تركيب وتصميم جديدين عبر سطوح منبسطة ومتداخلة وإضاءات مختلفة ذات ظلال متنوعة تكسر من حدود العلاقات حيناً وتؤكدها أحياناً أخرى بحيث تتوزع عليها إحساسات حركية شتى. وقالا بأن الخط المستقيم أقوى من الخط المنحني، فإذا أردنا الإيماء بالقوى كان علينا أن نحول الأشكال إلى خطوط مستقيمة أو أشكال تكعيبية مجسمة، بعضها متراص فوق بعض.

ولذلك أهملوا التظليل، وأهملوا حتى الألوان، فلم يكن اللون في بداية التكعيبية الشغل الشاغل، فربما كانت تظهر صور الوجوه التكعيبية وكلها بنيات، لأن نقطة البحث كانت في المعادل الهندسي. وفي تحويل الشكل إلى عناصره الهندسية التي يتركب منها (وحتى في ذروة تعبيرات بيكاسو في لوحته المشهورة الجورنيكا التي انتجها عام 1936 كرد فعل لهجوم النازي على قريته جورنيكا بأسبانيا وتحطيمها بالقنابل) فإن ألوانها لم تكن إلا رمادية اقتصر فيها على اللون الرمادي ودرجاته ومن الواضح أن النتيجة كانت ابتعاد الصورة عن الواقع كل البعد، بحيث أضحت تركيباً هندسياً للأشياء.

وقد بدت التكعيبية تعبيراً طبيعياً عن النزعة العلمية التي تضخم انتشارها في القرن العشرين. فبعد أن كانت العلاقة النسبية في جسم الإنسان مقياساً جمالياً في العمارة والنحت والتصوير، أصبحت الأشياء، ونتيجة التدقيق في علم المنظور، ورغبة في العودة بالطبيعة إلى صفتها المجردة، أشكالاً هندسية مجردة

كالمخروط والكرة والمكعب. ولم تكن التكعيبية بهذا المعنى انقلاباً غريباً في تطور الفن الغربي الذي قام على العلم دائماً، بل أن الفنان التكعيبي أشبه بالعالم المخبري يقوم بعمليات التركيب والتحليل وفق معطيات قبلية ثابتة.

إعتمدت التكعيبية أول الأمر على التحليل الهندسي لكل عناصر الطبيعة. إذ أمكن تقسيم الأشكال الهندسية المتجاورة أو المتقاطعة. كما أمكن أيضاً تحويل السطح المجسم الواحد (الكروي مثلاً) إلى سلسلة من السطوح تكسب الشكل في النهاية صلابة معمارية كبيرة تؤكدها لمسات اللون العريضة والجريئة.

وقد نجحت التكعيبية في تأكيد عامل الزمن بوصفه بعداً جديداً يضاف إلى تلك الأبعاد التي يستخدمها المصور في تقديم الحقيقة، والكشف عنها. ومؤدى هذا أن المصور يمكن أن يصور الشيء في أوجه عدة في وقت واحد أكثر من ذلك الوجه المرئي.

ولعل التكعيبيون يستندون في هذا إلى نظرية ديكارت، الفيلسوف الذي يقول أن العين يمكن أن ترى الأشياء من زوايا واتجاهات عدة في وقت واحد، وأن كل النقاط مراكز بمعنى استخدامها للملاحظة.

ولا تقتصر أهمية التكعيبية في حد ذاتها على أنها إحدى الحركات الفنية التي ظهرت في القرن العشرين، فلقد كانت هي القوة المحركة لكثير من المذاهب التي أتت في أثرها أو بفعلها أو رد لفعلها، كالتجريدية مثلاً. بالإضافة إلى أن تأثير التكعيبية لم ينحصر في فن التصوير فقط بل تعداه إلى سائر الفنون كالعمارة والأثاث والإخراج المسرحي، والشعر، وأشكال الآنية والحلي ورسم المنسوجات والتصميمات الصناعية.

بيد أن التكعيبيون بعدما عمدوا إلى هندسة الأشكال سرعان ما لجأوا إلى تحويل هذه الهندسية المجسمة إلى سطح له بعدان تخترق فيه السطوح والأشكال بعضها البعض، وفقاً لخاصية الشفافية التي تصبح في النهاية الفكرة الرئيسية للوحة، وعلى ذلك فلقد انصرف التكعيبيون بهذه النظرية كما فعل الوحشيون إلى خلق نظرية جمالية لها قوانينها الذاتية التي تختلف كلية عن تلك القوانين التي تعتمد على تقليد المظهر الخارجي للواقع.

والحركة التكعيبية التي أرسى دعائمها بيكاسو تنتهج التراكم المتعدد

السطوح لمجموعة المكعبات المشكلة للجسم والأيدي والعنق في تحولها لمجموعة من السطوح مستخدماً في ذلك ظاهرة الإسقاط التي تتضح في تمثيل العين بشكل أمامي، والوجه بشكل جانبي، إلى جانب استخدام التحريف الدينامي القائم على الإلتفاف حول الشخص المرسوم لتمثيله من أكثر من زاوية للرؤية. كأن ينظر الفنان من اليمين، ومن اليسار، ومن فوق، ومن أسفل، في وقت واحد، كما يفعل الطفل عادة. وإيضاح أكبر حيز من وجوده على مسطح الصورة، فضلاً عن الانتقالات بين السطوح وبعضها من خلال إسقاط الظلال من جانب ثم تلاشيها حتى تصل إلى الضوء وتتصل بالسطح الذي يليها.

أمام لوحة آنسات أفينيون نقف وجهاً لوجه أمام صيغ جديدة للجمال الإنساني، تتنافى إلى أبعد حد مع صيغ الجمال التقليدي، وكان هذا ضربة قاصمة موجهة إلى جميع المبادىء التي اعتمد عليها الفن في ذلك الحين. وبهذا الصدد يقول غارودي أن بيكاسو أجرى إنقلاباً في التقاليد الممتدة عبر آلاف السنين. ففي الوقت الذي كانت فيه محاكاة النموذج هي الغاية المطلوبة، حولها بيكاسو إلى مجرد نقطة البدء التي يجب أن ينطلق منها الفنان إلى إكتشاف المجهول.

وقد كتبت جروترود شتاين عن بيكاسو عام 1938 «إن الأشياء التي رآها بيكاسو، كانت هي الأشياء التي لها حقيقتها في ذاتها، لا حقيقة الأشياء المرئية، إنما حقيقة الأشياء في كينونتها، وينبغي ألا ننسى أن حقيقة القرن العشرين ليست حقيقة القرن التاسع عشر، وقد كان بيكاسو هو الفنان الوحيد الذي شعر بذلك، أما غيره من الفنانين فقد رأوا القرن العشرين بعيونهم ولكنهم لم يبصروا غير حقيقة القرن التاسع عشر، أما بيكاسو فكان الوحيد بين الفنانين المعاصرين الذي رأى القرن العشرين وأبصر حقيقته، ولذلك كان كفاحه رهيباً عظيماً».

أما تكعيبية براك فقد وصلت إلى ذروتها مع تقدمه في السن، وتشاهد في لوحته «امرأة وماندولين» الذي أنتجها عام 1937 وهي زيتية من مقتنيات متحف الفن الحديث في نيويورك، ويمكن مشاهدة مدى التقدم والعمق فيها بالمقارنة مع لوحات أخرى.

فعندما أبتدأ جورج براك في نهاية 1907 التحول عن الوحشية إلى التكعيبية، كان ذلك دعوة مجددة إلى الذهنية الأبولونية الغربية وإلى الجمالية

العقلية الهندسية. ومن الناحية التقنية كان قصده أن يخفف من شأن اللون لصالح الشكل، وأن يركز اهتمامه على الحجم بالإضافة إلى الخط، على خلاف الوحشية التي اهتمت باللون فقط، ولم تهتم بالأحجام والأبعاد. وهكذا ظهرت أعمال براك الأولى وقد تصلبت الأشكال فيها حتى بدت هندسية لا فرق في بنيتها، فالورقة هي كالجدار وكجذع الشجرة أيضاً. ولكن سرعان ما تطور هذا الأسلوب إلى فن عماده الخطوط المستقيمة والمستديرة، والألوان المتقابلة، وأصبحت الصور التكعيبية التي يرسمها براك شيئاً رائع الجمال، تختلط فيها الوجوه والأجسام والقوارير والمزهريات والألات الموسيقية، وزجاجات الخمر، فتوحي بلذات الحياة ونشوتها.

فكان لبراك طراز واضح ويمثل تكاملاً ذاتياً، لتركيزه على عملية البحث البنائي وملامس السطوح، والتدفقات اللونية، ولم يتخل براك عن منهجه إلى أسلوب آخر حتى وفاته عام 1963.

اتسع مدى المدرسة التكعيبية على يدي فنانين آخرين إنضما إليها هما: جوان غراي 1887 ـ 1927 الذي سعى لأن يفسح لنفسه مجالاً أكبر في حيز التفنن الأدائي فلا يتقيد بالتحديدات التي ألفتها المرحلة التكعيبية الأولى. فنجد جوان غراى أكثر تنوعاً في إستخدام بعض الألوان، وإبراز عامل الضوء كعنصر من عناصر تركيب صورة التكعيبية. وتظهر شخصية غراي في صورة واضحة: بحسابه الهندسي، وإتزان اتجاهاته البنائية وإيقاعاتها، وملامس السطوح المتنوعة التي تجعل العقل لا شعورياً يكمل بعض الأشكال المستخدمة جزئياً. وقد استطاع أن يحرر لغته التكعيبية، فأكسب صوره نوعاً من الشاعرية، وزادت الإيقاعات الرابطة، وحلت الأقواس محل الزوايا، وكانت الألوان أكثر خفية وليونة، كما أعطته عناصره إيحاء أكبر بالحجم. وترى مؤلفة «قصة الفن الحديث» في أعمال غراي «افتن ما خلفته المدرسة التكعيبية بفضل إنسجاماتها اللونية اللطيفة وتنسيقاتها الشكلية البديعة».

والثاني هو فرنان ليجيه 1881 ـ 1955، الذي استطاع أن يعزل نفسه قليلاً عن مجموعة الفنانين الذين عاشوا في مونمارتر، كان متأثراً بهنري henri ماتيس وبالوحشيين بوجه عام، ولكنه بدوره تكشف أهمية سيزان، وأخذ كلامه بإهتمام في كل ما يتعلق بترجمة الطبيعة. لقد نهج ليجيه التكعيبية ولكنه لم يهمل

اللون ولم يتجاوز الشكل كثيراً، كما حاول إدخال العصر بمفهومه الميكانيكي إلى اللوحة، فامتلأت صوره بالروح الآلية المسيطرة على القرن العشرين «وإذا أدخل شيئاً من معالم الطبيعة في لوحاته بدت جذوع الأشجار كأنها مداخن مقوسة والأزهار كأنها صنعت من حديد مطروق، والسحب كأنها كرات معدنية»، وإن المتأمل لأعمال «ليجيه» كما لأعمال الآخرين من التكعيبيين يشعر بحقيقة واضحة وإن بدت مؤكدة أكثر عند ليجيه بأن المدرسة التكعيبية لا تولي أي إهتمام بالإنفعال بل أن جل اهتمامها ظل قائماً وربما منذ سيزان على الشكل وتحليله مرة وتركيبه مرة أخرى في إصرار تأكيدي على أن الصورة ليست إطاراًلموضوع أو طبيعة، بل أنها طبيعة جديدة خارجة على كل المدركات الذهنية السابقة.

لقد اتبع التكعيبية وانفعل بها عدد كبير من الفنانين من أمثال دولوناي وفيلون ومارسال دو شامب ولا فرزناي واندره لوث، وهنري لورنس ولويس ماركسيس، وفرانسيس بيكابيا والنحات الكسندر ارشبنكو، والبرت غليزس، وكان لكل منهم طابعه المميز ضمن حدود التشكيل الهندسي.

امتد تأثير التكعيبية إلى كل بقاع العالم حاملة معها إضافات جديدة لمفاهيم الرسم الأصيلة كالكتلة واللون والخط وتركيب الأحجام، وصارت سمة من سمات العصر، بعد أن انتقلت من الرسم إلى فن العمارة وإلى فن تشكيل الأثاث وأشكال الأواني وإلى المسرح والشعر. وبقيت تتحرك بصورة عامة ضمن أطرها الرئيسية وهي: رسم الأشياء بموضوعية مع استخدام تحريف تكعيبي والذي كانت قد انطلقت منه التكعيبية ثم عاد إليه الأميركيان ماكس ويبر وتشارلز شيلر وغيرهما في فترات متباعدة، رسم المواضيع بأسلوب تحليلها إلى مكعبات صغيرة وقد دعيت هذه الفترة بالتكعيبية التحليلية، رسم الصورة من خلال تداخل السطوح المنبسطة واختصار الاستخدام اللوني بلونين أو ثلاثة وإلغاء زاوية الرؤية للصورة من مكان واحد، ورسم الأجسام بنزعة تركيبية كرد فعل للنزعة التحليلية وقد دعيت هذه الطريقة بالتكعيبية التركيبية، ويصف الأسلوب أحد النقاد بقوله «أن يعود الفنان إلى واقع الأشياء من جديد مبتدئاً من حيث انتهت التكعيبية التحليلية، فأخذ يختار جزءاً أو عدة أجزاء من الموضوع الذي يصوره، فيرسم هذه الأجزاء على اللوحة متخذاً إياها بمثابة نواة يحرك حولها ما يروق له

من تكوينات ثنائية وذلك على منوال عازف البيانو الذي يختار جملة موسيقية فينسج عليها ما يحلو له من ألحان.

على الرغم من أن الجماهير ظلت لفترة طويلة لا تستطيع أن تستوعب هذه الحركة إلا أنها كانت تنفعل بمعطياتها وتتعقب ما يكتب عنها من مدح أو قدح لأنها لم تدخل حياتهم بطريقة غاضبة كالدادئية أو السريالية ولم تدع الناس إلى معرض يقام في أسطبل مملوء بالأوساخ كما فعل بعض السرياليين.

التجريدية

إن كلمة تجريد تعني التخلص من كل آثار الواقع والإرتباط به فالتجريد في الفن هو طراز إبتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة في أشكاله. ولقد عرفت عملية التجريد في الفنون منذ فجر التاريخ، حيث ظهر التجريد في الفن المصري القديم وبعض فنون العالم القديم، كما أن التجريد من أهم صفات الفن الإسلامي.

ولفظة التجريد في الفن التشكيلي المعاصر هي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد، فالفن مهما اختلفت مظاهره أساسه التجريد، ويعني أساس الفن هذا، أحكام العلاقات التشكيلية بين الأجزاء والكل، أو بين التفاصيل والصيغة، بحيث ينصهر كل شيء في بوتقة العملية الإبداعية التي تأذن بولادة الجديد، وهذا مغزى عام لا يهم فيه المظهر الذي تتدثر به القطع الفنية، حين تقترب أو تبتعد من الطبيعة الظاهرة، فليست العبرة في التجريد الظاهر، وإنما بجوهر العلاقات وتأصيلها وأحكامها، ولا يهم إذا اقتربت من منطق الواقع أو ابتعدت عن هذا الواقع، وظهرت كعلاقات محكمة لها مدلولات بصرية.

فقد استطاعت التجريدية في القرن العشرين، أن تقلب المفاهيم الأولمبية، التي قام عليها الفن الغربي رأساً على عقب، فلم يعد للإنسان المتفرج سلطان صارم على الموضوعات التي يتناولها الفنان التجريدي، ذلك أن الفنان التجريدي وقد تنكر للعالم الخارجي الراهن، جلس في مرسمه يعالج، موضوعات ذات علاقة بعالمه الداخلي أو الفكري. وهكذا فإن اللوحة التجريدية، خرجت تماماً عن المفهوم السابق للوحة وأصبحت بحد ذاتها شيئاً جديداً منفصلاً تماماً عن شيئيته السابقة.

إن البحوث في ذاتية الفن ليست جديدة فقد تطرق إليها غير واحد من الفلاسفة والأدباء والفنانين وعلماء النفس، فزعم «كانط» بإمكان وجود قيم جمالية بحتة وبمعزل عن أي موضوع. وإلى مثل ذلك ذهب «شيلر» كما كان ذلك أحد طموحات سيزان في خلق صورة لا تحمل أي إنفعال إنساني. ومن العلماء النفسانيين من تناول هذا الموضوع بالبحث المسهب الذي انتهى منه إلى اكتشاف واستنباط صيغ في العلاقات التي يقوم عليها العمل الفني ضمن قوانين رياضية نصت على «إن ازدياد شدة الإحساس بنسبة حسابية ينبغي أن تزداد شدة المؤثر بنسبة هندسية» أما ثيودور ليس فقد وجد بأن ثمة علاقة تظل قائمة بين الإحساس بالأشكال الهندسية وخبراتنا الاجتماعية والحياتية «فالخط الرأسي يبدو أطول من الخط الأفقي الذي يساويه في الطول لأن المشاهد حين ينظر إلى الخط الرأسي يحس أمتداداً في نفسه ويفرغ هذا الانفعال الذاتي في الخط نفسه وبنسبته إليه».

لقد تطورت التكعيبية شيئاً فشيئاً لتمهد إلى التجريدية. وللوصول إلى التجريد اتخذ الفنان مداخل متعددة، فهناك المدخل الذي جاء وليد التكعيبية وعزز مكان الفن التجريدي وذلك لقيام ذات العناصر المشتركة بين الإتجاهين في أخذ مكانهما فيهما من مربعات ومكعبات وخطوط متقاطعة، وفيها يبدأ الفنان بالأصل الطبيعي ويراه من زاوية هندسية، ويأخذ في أحكام الروابط التحليلية حتى تفقد الأشكال الهندسية صلتها بالأصل، وتتحول إلى مجرد، مثلثات، ومربعات ودوائر وأقواس، محملة بملامس مختلفة تنبيء عن مميزات لتلك الأسطح التي جردت من الأصل الطبيعي. والفنانون الذين قيموا على أنهم تجريديون ظلوا يتأرجحون بين هاتين المدرستين مثل بول كلي الذي أسس معه كاندنسكي جماعة الفارس الأزرق رايدر Blue Rider عام 1982 «ومارك مايك» حيث بدت النزعتان متجاورتين إلى حد بعيد، كذلك يمكن أن يقال ذات الشيء عن أعمال جوان ميرو.

لقد حاول الفنان التجريدي الإفادة من الدراسات وتعزيزها بأمثلة من أعماله فالدائرة أو الجسم الكروي يمثل تجريداً لعديد من الأشكال التي تحمل هذا الطابع كالتفاحة والشمس وكرة اللعب، فاستخدام الكرة في الرسم أو التشكيل، يحمل ضمناً إشارة مضمرة نحو كل هذه الأجسام، ملخصة في القانون

الشكلي الذي يمثل كيانها والإحساس بالعامل المشترك بين كل هذه الأجسام هو بمنزلة تعميم تشكيلي للقاعدة الهندسية التي تستند إليها.

كما أنها توحي كدائرة بالتدحرج خارج اللوحة ما لم يمسكها عامل استقراري في كتلة ثابتة يوازن بين جموده وحركتها في قيمة جمالية. وكذلك حين نتأمل الوجود على الأرض: فالنخلة لها اتجاه متعامد على الأرض، وهكذا سائر الشجر، والإنسان حين يسير، والمباني المقامة وهي ترتفع إلى أعلى لتشغل فراغاً، تكون متعامدة على الأرض، والتعامد خاصية نراها في الكائنات الحية وفي المنشآت على حد سواء، فسائر المخلوقات إنما تقف على الأرض ويكون اتجاهها متعامداً.

أما الأرض بامتدادها، والشوارع، وأسطح الأنهار والبحار فهذا الإمتداد يمثل شيئاً أفقياً أي متجهاً نحو الأفق. لهذا فكل خط رأسي يضعه الفنان في اللوحة، إنما يرمز إلى قاعدة من قواعد الوجود، وهي التعامد، وكل خط أفقي يرمز إلى بطن الأرض التي تحتضن كل شيء، ويرتكز عليها. وعلى ذلك إيجاد نوع من العلاقة بين التعامد والأفقية، هو بمثابة العلاقة التجريدية بين نوعين من حقائق الوجود. كما أن المربع شكل يوحي بالضيق والكبت لتكرر أضلاعه المتساوية أو جفافها والمستطيل أكثر الأشكال الهندسية إمتاعاً لما فيه من نسب ذهبية في العلاقة بين أضلاعه. والأشكال العامودية تتعب المتأمل وتقلقه والخطوط المسطحة تريحه.

لقد خاض الفنان التشكيلي التجربة في صورة مذاهب وإتجاهات متعددة، أحياناً يخفي من خلالها مصادر الإلهام التي أوصلته إلى التجريد، ولا يرى إلا أشكالاً وألواناً بلا مدلولات بصرية، وأحياناً أخرى يحتفظ ببعض العلامات اليسيرة التي تربط الرائي بالمصادر البصرية للتجريد وأحياناً ثالثة يظل محتفظاً بالأصل الطبيعي، بعد أن يكون قد قام بعملية تشطيب فيه، حذف من خلالها كل التفاصيل، التي ليس لها علاقة بالجوهر، وأكد الجوهر ذاته في خطوط ومساحات، أو كتل، تحمل البساطة، والبلاغة، الكل في الجزء، والجزء في الكل، وفي إطار هذا الوصف العام ظهرت اتجاهات متبلورة لمذاهب تجريدية مختلفة، تبدأ بنقط انطلاق متعددة، وتنتهي بالتجريد، ولا يمكن الإدعاء بأن هذا التجريد الذي انتهت إليه متطابق مع أنواع التجريد الأخرى، وإن تشابه في بعض الحالات، «لكن نقاط التأكيد شكلت طابعاً مغايراً في كل حالة».

فالتجريد المبني على تطور التكعيبية، الذي أراد به فنانوه أن يصل إلى ما يسمى بالنقاء الخالص، أي القوانين البنائية القائمة على التصميم في ذاته، يختلف في شكله النهائي عن ذلك الناتج عن تحوير الطبيعة بالحذف والإضافة في محاولة للوصول إلى شكل رمزي تقريبي يوحي بالمصدر الطبيعي ولكنه لا يطابقه، وكلاهما يختلف عن ذلك التجريد الناتج عن العلاقات الهندسية البحتة بين الخطوط والدوائر والمثلثات والمربعات، معتمداً في استهجاءاته على القوانين البحتة. (بين الرأسي والأفقي، والأمامي والخلفي وغيرها).

ومهما قيل في مداخل التجريد[1]، وتنوعها، وتوافر طرز متعددة لفنانيها إلا أن المذهب نفسه يدور حول البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في خلاصات موجزة تحمل في طياتها الخبرات التشكيلية التي مر بها الفنانون وأثارت وجدانهم، وقد ميز النقاد بين أسلوبين رئيسين في الفن التجريدي، أحدهما ذو نزعة تعبيرية روحانية يتمثل بصورة واضحة في أعمال فاسيلي كاندنسكي 1866 ـ 1944، والثاني ذو نزعة هندسية رياضية وقد تزعم هذا الأسلوب بيت موندريان، وقد بلغت التجريدية على يدي هذين الفنانين الذين هما قطبا التيارين المتقابلين في الفن التجريدي، أروع عطاءاتها، لما استطاعت أن تحمل من إيحائية شفافة وغنية بالأنغام الداخلية بين الأجزاء المتحاورة في الصورة.

كما حدد النقاد إتجاهات ومذاهب أخرى في المدارس التجريدية: كالتجريدية الحركية، الذي قادها الكزاندر كالدر 1898 ـ 1976 بمعلقاته التجريدية المختلفة، على عوارض من السلك السميك الذي، تتدلى منه خيوط تحمل عوارض أخرى أقصر مقاساً، ويتدلى من الأخرى خيوط معلق بها مساحات متنوعة من الألومنيوم، أو الصاج أو الصفيح، أو الكرتون المطلي بألوان داكنة أحياناً، وعند تعليق هذا النحت المعلق في السقف يبدأ حركته تحت تأثير تيارات الهواء، فتدور المعلقات، وبفعل الضوء المسلط عليها يكون لها

(1) عند اتجاهنا إلى الفنون القديمة، البدائية، وفن النيجرو، وفن الأركيك، نشاهد مداخل تجريدية وإن لم يكن المقصود منها التجريد الواعي في ذاته، كما أتجه إليه موندريان أو هنري مور، في الفن التجريدي الحديث، فثقافة العصر بحثت عن التجريد كقيمة واعية، أما الفنون القديمة فكان البحث تلقائياً، متكاملاً مع الحضارة.

ظلال قاتمة على الجدران، وأرضية الحجرة، لكن هذه الظلال عبارة عن مساحات قاتمة جرداء متحركة، وتتغير أشكالها وأوضاعها مع تغير الحركة، حين يغطي بعضها البعض، أو تنفرج فتترك فراغات فاتحة، وسط الظلال المتحركة. وقد شايع هذه الحركة جان بازاين وهانز هارتنج. والتجريدية النقائية، وتزعم هذه النزعة أميدي اوزونغات 1886 ـ 1966 ولو كوربيزيه 1877 ـ 1965، وهي مستوحاة من النزعة التكعيبية، وأرادت أن تصل بها إلى ما يسمى النقاء الخالص أي إلى القوانين التي تحكم الأشياء من الناحية التشكيلية، وقد تمكن أوزونغانت ولو كوربيزيه من استخدام الزجاجات كمصدر إلهام، وأخذا في تركيبها بعضها مع بعض هي والكوؤس في أوضاع لم يحاولا فيها تقليد الطبيعة، وإنما أرادا تأكيد التصميم في ذاته.

التجريدية الأبجدية: هذا المذهب إعتمد على الكتابة، فقد استخدمت حروف الكتابة بأوضاع متنوعة، معتدلة أو مقلوبة، متكررة أو يغطي بعضها البعض، المهم أنها عند تكرارها تنتهي بتشكيلات تجريدية مثيرة، وقد شايع هذه المدرسة الفنان الأميركي مارك توبي 1890 ـ 1976 الذي يعتبر من قادة مدرسة الشاطىء الغربي West Coast School وقد سافر إلى الشرق، وأعماله تبين تأثره بالخطوط الشرقية، ولوحات توبي عادة من النوع صغير الحجم نسبياً، وذلك لنوع المعالجة الرقيقة التي تحويها، كما تتضمن عناصر من الفلسفة الشرقية. واستغلت هذه الظاهرة في الخط العربي، حيث بدا لبعض الفنانين العرب استغلال هذا الخط بحروفه المتنوعة، واتخذوا من حروف الكتابة العربية مدخلاً لتكويناتهم، وفي إيجاد تعبيرات تجريدية متزنة، بصرف النظر عن المعنى الخاص لكل حرف، وتداعي المعاني المرتبطة به. فحروف الكتابة في الفن التشكيلي ما هي إلا أدوات تشكيل تخضع للإيقاعات والتوافقات، وليست حروفاً في ذاتها.

التجريدية وخداع البصر[1]: هو في الأساس فن تجريدي هندسي، ويمكن إعتباره امتداداً للتكعيبية، ونزعة الباوهاوس، كما توضحها أعمال موهولي

(1) الفن البصري، والفن المتحرك: مهدت له الإنطباعية الجديدة ومع ديلاوني والتكعبية ثم مع الباهاوس والطليعيين الروس ومارسال دوشاب، ابرز الممثلين فيكتور فازاريللي في فرنسا وريتشارد انوز كيوفير في أميركا وبريجيت ريلي في بريطانيا، ظهرت تسميته في نيويورك عام 1965 أثناء معرض الفن الحديث.

ناجي وجوزيف البرز ويتم خداع النظر (البصر) نتيجة أحكام التنظيم الهندسي الذي يعتمد في بعض جوانبه على المنظور الحسي، حينما تصغر بعض الأشكال الهندسية في تدرج، بينما غيرها في المقابل ينظم بالعكس، ويتولد نتيجة هذا التنظيم، بالإضافة إلى توزيع القوائم والفواتح، إحساس عام بالحركة، ومن أشهر الفنانين الذين شايعوا هذه النزعة الفنان المجري فيكتور دي فازاريللى، وتنطوي صوره على ذكاء في تصميم الكيان الكلي وتفاصيله الهندسية التي تولد الإحساس بالحركة، وكل صورة من أعماله مؤسسة على منهج خاص لا يتكرر في صور أخرى.

التجريدية السوبرماتية: تزعمها في روسيا كازيمير ماليفيتش، وإتجاهه يعتمد على الهندسة، وعلى الخط المستقيم، ويعتبر المربع العنصر الأساسي في السوبرماتية، لأنه يتوافر في الطبيعة، وقد مر مالفيتش في فترة تكعيبية ومستقبلية. وفي لوحات مالفيتش وضع مربعاً أسود على أرضية سوداء يعتقد أن المربع الذي وضعه ليس خاوياً، إنه خال من الترابطات البصرية لكنه يمتلىء بالمعنى. وقد حاول في بعض نتاجه إعلاء العقل على المادة، وقد نادى بالحرية الروحية. وهو يعتبر من أوائل الفنانين المخترعين للفن اللاموضوعي.

التجريدية الإيجازية: من مشاهير هذا المذهب موريس لويس، وكينيث ندلاند، وفرانك ستيد، وقد بدأت بوادر هذه المدرسة مع الفنان مالفيتش، هي بمثابة تأكيد على عملية الترسيب للبحث عن الحد الأدنى في الشكل المعبر.

التجريدية العضوية: التجريد العضوي يعني بالخواص المتحركة داخل العناصر وتتميز أعمال أعظم نحات في القرن العشرين هنري مور بهذه الظاهرة العضوية، حيث يستقي نحته من أشكال الزلط والقواقع، وبعض العناصر الطبيعية، كالخضراوات والجذور. وقد اشتهر هنري مور بأنه نحات الثقوب holes.

التجريدية الطبيعية: التي تستمد معينها من الطبيعة، والتجريد المستخلص من الطبيعة قد يتم على مستوى التجريب الفردي، وهو يمثل في هذه الحالة تطوراً من الإدراك الحسي إلى الإدراك الكلي لكنه لوحظ أيضاً أن هذا التجريد أو الاستخلاص يتحقق عبر أجيال متعاقبة من الفنانين كل منهم يكشف شيئاً ويتداوله الآخر، ويتحرك الشكل في الانتقال من جيل إلى جيل، ولا يعرف

رسم الفنان الأصلي الذي وضع لبناته الأولى ونشاهد في الفن الإسلامي، والفنون القديمة عموماً، والفن البدائي، وفن ما قبل الأسرات، المحاولات العديدة لتخليص التجربة التشكيلية في كيان رمزي هو أقرب إلى التجريد، منه إلى التقليد البصري للأجسام، ويفعل ذلك الطفل بكفاءة، وبدون تشكك في رسومه الأولى، حتى سن الحادية عشرة تقريباً، كما يقوم بذلك الفنان الشعبي في بعض رسومه، فكان التجريد الذي أكده الفن الحديث من الأصول الطبيعية له جذور في الفنون السابقة: الشعبية، البدائية وفن الطفل، ويمكن أن نعتبر في هذه الحالة تجريداً رمزياً.

وبالعودة إلى القطبين الأساسيين في الفن التجريدي سأتناول بالتحليل فيما يلي التجريدية التعبيرية التي ترأسها فاسيلي كاندنسكي الفنان الروسي المولد. والتجريدية الهندسية التي ترأسها موندريان الهولندي والذي أقام مدرسته التشكيلية الخاصة المسماة (التشكيلية المحدثة).

التجريدية التعبيرية[1]: إن التعبير كصفة من صفات الفن التشكيلي، يعني عملية التبليغ التي تحدث من خلال الأشكال الفنية، والتبليغ بمعاني تشكيلية وليست بترابطات بصرية خارجية، أي أن الأشكال والألوان في ذاتها حينما تصاغ، تولد المعاني التشكيلية، وهي تختلف عن المعاني التي تعتمد على الترابطات البصرية، فالتزاحم والتدفق. والوفرة، والإنفراج، والميوعة والصلابة، كلها مغازي تستثيرها بعض الأعمال التجريدية، ويستجيب لها الإنسان دون أن يربطها بمدلول بصري معين.

---

(1) كان أدوارد هوبر 1882 ـ 1967 أهم فنان أميركي قبل مرحلة التجريدية التعبيرية الأميركية وهو الذي بدأ واقعياً، أخذ فيما بعد يتجه نحو مخاطبة القلق ومفهوم الزمن وعصر السرعة، والاكتشافات العلمية والنفسية متأثراً بنظريات فرويد، فكانت الواقعية الجديدة والتي تمثلت في فرنسا بـ مارسيل رايس وآرمان وايف كلاين، الذي آمن برمزية اللون خاصة الأزرق والأحمر والذهبي التي ترمز للماء والسماء والدم والشمس والنار، متأثراً بأفكار هيغل وجدليته، وبفلفسة «باشلار» الروحية وبالدين المسيحي وبالثقافة البوذية.

كما كان هناك تيار نشأ في أميركا 1965 ـ 1970 تميز بواقعيته المفرطة جاء كردة فعل على التعبيرية التجريدية والفن المفهومي، وأبرز ممثليه جون دي اندريا ودوين هانسون وجورج سيغال وغيرهم. وأما الفن المفهومي «l'art conceptuel» فقد قام على راديكالية جمالية وسياسية مستوحاة من العدمية الدادائية، فهو حركة ثورية وإجتماعية، وقد شكل عنصراً من عناصر الثورة الثقافية وظاهره موازية للروك وللثقافة المضادة.

وهناك مدخلاً آخر للتجريد لا يبدأ فيه الفنان بالأصل الطبيعي، وإنما بالأشكال المجردة بالخط، والمساحة، والملمس، وتوافقات الألوان، وتبايناتها وبشتى الأشكال التلقائية، والتي تنبعث من التعبير التجريدي، ويسمى هذا الاتجاه أحياناً باللاموضوعية أو اللابصرية أو الإتجاه غير التشبيهي، نسبةً إلى أنه لا يحاكي شيئاً من الموجودات خارج الكيان الإنساني، ويستند أصحاب هذا المذهب إلى الموسيقى، قائلين إن الموسيقى لا تنقل موضوعاً بصرياً، وإنما تتفاعل بالنغمات والضربات والإيقاعات، ومع ذلك نطرب في النهاية من تذوق الموسيقى والاستماع إليها، برغم أننا لا نربطها بالضرورة بدلالات صوتية معينة، وأكثر من ذلك فإن الموسيقى حينما تهز أنفسنا، فإننا قد نتحمس أو ننتشي أو نحزن أو نفرح، أو نرقص، أو نتمايل يميناً وشمالاً، دون ربط مسبق بترابطات سمعية من نوع معين، فلماذا إذا لا تقوم الأعمال الفنية التشكيلية على أسس مضاهية، الأسس التي تقوم عليها الموسيقى؟ وبدأت التجارب مع فاسيلي كاندنسكي، وحققت نجاحاً، وأصبح هذا الإتجاه من مقومات الفن التشكيلي في القرن العشرين.

يرى كاندنسكي أن عدم إلتزام الفنان بالمحاكاة للمرئيات يوسع في مجال التعبير النفسي ويفتح المجال لإبراز الانفعالات الغامضة التي يعيشها الإنسان في مناخاتها على كثير من عدم الوضوح المرئي لها، وقد يحاول أن يبرز تلك المشاعر باستخدام التصارع اللوني تارة والانسجام اللوني تارة أخرى محاولاً أن يحمل باللون والخط وتحركهما داخل لوحته ما تحمله الموسيقى إلى المستمع وقد كان يورد تشبيه أعماله بالموسيقى كثيراً، وقد أكد هذا التشابه السيرمايك سادلر في كتابه «فن التوافق الروحي» إذ وصفه بأنه راسم أنغام وقد حطم الحواجز الفاصلة بين الموسيقى والتصوير» وتجريدية كاندنسكي لا تتحدى المتفرج بإعطائه ما لا يستطيع استيعابه بل تقتل منذ اللحظة الأولى رغبته في البحث عن معنى لعمله. إنها تتركه أمامها متحداً بها كما لو أنها منظر غروب أو زقزقة عصفور لا يحملان أكثر من غايتيهما كشيء جميل يقوم على تناسق تعبيري شديد الخفاء ويرتبط بمشاعر الإنسان العميقة.

حاول كاندنسكي التعبير باستخدام الأشكال اللونية المجردة، بعد أن تبين أن القوة التعبيرية في الفن التشكيلي لا تستند بالضرورة إلى دلائل بصرية، وقد

استرسل لسنوات عدة في هذا الإتجاه، تحت ما يسمى باللاموضوعية وجر وراءه جيلاً بأسره من عشاق هذا اللون من الفن، وكان سيل الانتاج في هذا الاتجاه متدفقاً، وانطوى تحته عدد من الفنانين في أوروبا وأميركا نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: جاكسون بولوك[1]، وكارل آبل، وبول كلي، وفانز كلين، وارشيل غوركي، وهانز هوفمان، ووليم دي كوننج، وأدولف غوتلب، وموريس لويس، وهانز هارتنج.

إن الجيل الذي مارس التعبير في الفترة بين 1930 و1950 كان يعمل في حالة من القنوط بسبب الإنقلابات السياسية وتيارات الإنحلال التي ولدت في أثناء الحرب العالمية الثانية كرد فعل لهتلر. كان لا بد من كشف مدخل جديد لحل قضية الموضوع، يقول أحد الفنانين الأميركيين أدولف غوتلب «إن الوقت كان شيئاً حتى إنني أعلم أني كنت حراً على أن أحاول أي شيء مهما كان سخيفاً». كان هذا الفنان وغيره من المعاصرين له، يتحركون نحو لفظ المثل الفكرية السائدة في الفن، وإعتناق مبدأ التعبير الحر، والإفصاح عن المكنونات الذاتية كانت حاجة ماسة، كما يقول روبرت مذرول «إلى الخبرة العميقة، المحسة المباشرة، السريعة، المحتكمة، المترابطة، الدافئة، الإيقاعية، الحية».

كثير من الفنانين كان همه التركيز على عملية التصوير ذاتها، وقد أثار السيرياليون فكرة التخلص من سلطان العقل الواعي البصري التمثيلي على اللاشعور عندها منابع المشاعر تستطيع أن تتدفق بوضوح والفن يصبح الطريق لتحقيق الذات. كما كان هناك تأثيرات للفنان بول كلي على فنانين كثر شايعوا نظرية فرويد وإهتماماته بالإزحام، ونسجوا خيالاً طفولياً، مرتبطاً بأحلام البالغ. كما تكشف للفنانين شيئاً عن الفن الشرقي، كان كاندنسكي قد حمل جميع المفاهيم الفنية الشرقية التي انتشرت في روسيا عن طريق الفن البيزنطي الذي بقي سائداً فيها حتى زمن متأخر، ولقد توضحت آراء كاندنسكي الشرقية جلية، في كتابه «من الروحي في الفن» أو «الروحانية في الفن»

(1) ولد في أميركا إتجاه تجريدي تعبيري على أيدي فنانين أمثال جاكسون بولوك وفرانز كلين ويسمى التصوير الحركي، وهو مدخل يتصف بالانفعال المحرك للتعبير التجريدي، ليس له مصادر طبيعية مسبقة، وقد تأثر ونهج فرانك ستيلا ونولاند وكيلي واولينسكي وموريس لويس هذه المدرسة مع بعض التغيرات.

du spiritual dans l'art et dans la peinture en particulier، أبان فيه أن العمل الفني يقوم على التجلي الروحي. فالتجريد لديه لا يقوم على العقل وإنما يقوم على الحدس.

فالفن الشرقي كان له تأثير، خاصة حروف الكتابة، التي ألقت ضوءاً على مشكلة الموضوع التعبيري، ففي الكتابة الصينية، مجرد ضربة الفرشاة، لها أهميته الأولى، والكاتب المصور يتجنب التناقض بين الذات والموضوع، وذلك بتركيزه على عملية صنع العلاقات، ويشعر أنه مشغول في نشاط لا نهائي، يتضمن سلسلة من الأحداث وهو ما يشبه العملية الكونية المثمرة في تكوين الجيل ثم تجديد تكوينه.

وتمنح الوجودية[1] أساساً نظرياً لهذا الاتجاه، فكتابات جون بول سارتر توفر النصوص الكلاسيكية، وقد تعاطف الفنانون التجريديون في أوروبا وأميركا، بنزعته في أن الإنسان وحده هو المسؤول عن قدره، الذي عليه أن يصنعه ويعيد صنعه بنفسه.

وقد سافر إلى أميركا بسبب الحرب العالمية الثانية قادة الفن التشكيلي منهم: بريتون، شاجال، ماكس ارنست، ليجيه، ليشتز، ماسو، ماتا، وموندريان وقد لعب ماسو وماتا دورهما في الحركة السريالية، وكان لهما دور في بعث التلقائية، في اللوحات لصنع التجريدية، والتي تحوي أشكالاً تنبعث من أعماق اللاشعور، وأصبحت نيويورك بديل باريس، وظهرت كمركز يجتمع فيه الفنانون من مختلف أنحاء العالم، وبقي هناك فرق بين التجريدية التعبيرية الأميركية من غيرها من الحركات المشابهة المعاصرة، هو استطاعتها التغلب على الطرز المألوفة، وكانت النظرة أكثر نقاء، واتساعاً، ومتحدية بطريق مباشر للذوق السائد، وقد نمت هذه الخصاص بحكم العزلة الأولى التي كانت تحياها أميركا بعيدة عن أوروبا.

---

(1) لقد استطاع هايدغر أن يثبت الأسس لنظرية وجودية عن حرية الفنان فلقد ثبتها بإدراك ما سماه «بالضمير الخاص بالفنان» و«الإرادة المتأججة للفردية المميزة المبدعة». والوجودية تعرف الحرية «بأنها القدرة على فعل ما يرغبه المرء ويحبه». كما تتلخص وجهة نظر الوجودين في «أن الوجود هو العمل».

يعتبر هايدغر أحد أبرز ممثلي الفلسفة الوجودية. وقد طور جان بول سارتر بعض أفكاره. أشهر آثاره وأهمها كتاب: الوجود والزمن (1927) وهو بحث فلسفي في معنى الوجود.

التجريدية الهندسية: ويعتمد هذا المذهب على الهندسة، أي يشمل الخطوط الرأسية والأفقية، والأشكال المستطيلة والمربعة والدائرية وقد كان هذا الاتجاه حال المدرسة التكعيبية كامتداد لمناداة بول سيزان. ولكن في التجريدية الهندسية فنتاج العمل الفني منذ بدايته يعتمد على استخدام الأدوات الهندسية: المسطرة والمثلث والبيكار وقد شايع هذه الحركة كل من بيت موندريان (الذي تزعمها) وتيوفان ديو سبرغ، وقادة الباوهاوس[1]، ومنهم موهولي ناجي كذلك أدوارد باولوتزي، وأوجست هربن وبن فيكلسون ونعوم جابو وباربارا هيبورث.

لقد التجأ موندريان إلى اللعب مباشرة بقوانين الوجود: بالرأسية والأفقية، وما يحصرانه من فراغات، فيها المستطيلات، والمربعات، التي نسقت لتوضح إيقاعات متتالية متنوعة، تمثل الهندسة النظامية، وراء كل الأشكال.

أقام موندريان مدرسته على تمحيص عقلي رياضي في محاولة لتعرية الأشياء عن شيئيتها، دافعاً بها إلى أعمق أبعاد التعرية. وقد ساهم في بناء هذا الاتجاه مع موندريان عدد من الهولنديين مثل فان دوز بورغ الذي تحدث عن «المحضية» في مجلة هولندية قائلاً «لقد كان الفنانون مجبرين على تجريد الأشكال الطبيعية التي كانت تغطي العناصر التشكيلية، وعلى إقصاء (الأشكال ـ الطبيعية) وإحلال (الأشكال ـ الفن) مكانها. وقد كان دورهما كما يقول بريتون: «تلخيص الواقع المشخص هندسياً».

وقد أثر فكر موندريان على غيره، بل على واجهات المحال التجارية وتصميم النوافذ والأبواب، وواجهات الراديوات والمسجلات، وكثير من السلع التي انتجتها الآلات الحديثة وقد أسس للعمارة الحديثة ومن أهمية موندريان أيضاً أنه بتجريداته أعاد إلى الأذهان أهمية جانب كبير من الفن الإسلامي كالرقش العربي، الذي يعتمد على الهندسة، وعلى المعادلات الرياضية، وتكافؤ المساحات، واتزان الفراغات، فقد لفت الأنظار إلى التراث الإسلامي في التجريد، فالفنان المسلم عالج هذه الأصول بالزخرفة، التي تحمل خصائص

---

(1) الباوهاوس: جامعة للتصميم أسسها المعماري والتر جروبيس في مدينة فيمار عام 1919 وقد كان كاندنسكي رئيساً لقسم التصوير الجداري فيها سنة 1922 كما ضمت ناجي وكلي وغيرهم.

اللانهائية، والإيقاعات المتكررة، التي تولد إيقاعات أخرى متضمنة، وفي بعض الحالات كانت الرياضة والحساب وراء هذا البحث التشكيلي، بمعنى أن التكرار الإيقاعي لا يحدث اعتباطاً، وإنما على أسس من الرياضيات، فالتكرار إذا تم واحد إلى ثلاثة يستمر طولاً وعرضاً، وارتفاعاً وانخفاضاً، بتبادل محسوب بين الأشكال وارضياتها، وخلق الفنان المسلم فناً هندسياً لا شخصياً، لأنه لا ينتمي إلى فنان معين، وإنما للحضارة الإسلامية بأسرها، في محاولاتها لتقنين التنظيم الهندسي بروحانية صوفية تعبر عن امتداد الوجود.

ومن أهم آراء موندريان: «أن الصيغ وجدت لخلق العلاقات. أن الأشكال تخلق العلاقات والعلاقات تخلق الأشكال، كل شكل، حتى كل خط يمثل جسماً، ولا يوجد شكل محايد بصورة مطلقة. كل شيء يجب أن يكون نسبياً، ما دمنا في حاجة إلى ألفاظ نجعل مفاهيمها مفهومة». إن الأشكال الهندسية يمكن اعتبارها حيادية من الناحية التجريدية، واعتماداً على تواترها وعلى نقاء خطوطها الخارجية، يمكن أن تكون أكثر تفصيلاً من الأشكال الحيادية الأخرى.

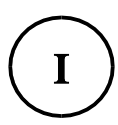
«وما دام الفن في جوهره عالمياً، لا يمكن أن يركز تعبيره على وجهة نظر شخصية، إن البحث في الفن على مضمون يفهمه جميع الناس يعتبر أمراً كاذباً، لأن المضمون سيظل دائماً فردياً».

الفن لا يعمل لأي إنسان، ولكنه مع هذا، يعمل لكل إنسان، الفن الصادق كالحياة الصادقة، يأخذ طريقاً واحداً.



الفصل الثالث

- تأثير الفن التشكيلي على الشعر الحديث
- عزرا باوند
- تأثير عزرا باوند واليوت على الشعراء العرب



تأثير الفن التشكيلي على الشعر الحديث

إذا تتبعنا جذور الحداثة في الفنون التشكيلية والشعر، نلاحظ أنها تمتد إلى المدة الأخيرة من القرن التاسع عشر. فقد كان التدفق الذي لم يسبق له مثيل في مكتشفات العلم يدعو إلى إعادة النظر في الأوضاع الإجتماعية والسياسية القائمة على ما ورثته أوروبا من الأسلاف. وصار الإتجاه الذي تمثل في كتابات قادة الفكر في أوروبا ينزع إلى استكمال صورة الرومانسية، وقبول التناقضات في الإنسان نفسه وأوضاعه، بحيث يتخلص الإنسان نهائياً من التبسيط الشديد في الصورة الرومانسية، وعلى أي حال فإن النزعة العامة كانت تشير إلى أن قبول الأفكار الجديدة التي أتى بها نيتشه وليونل تريلنج بعده، من أهم القوى المؤثرة في التيار الجديد. إذ كان نيتشه، يدعو إلى إعادة النظر في كل القيم الموروثة ويعرب في رسائله إلى براندز وسترندبرج، عن إحساسه بأن تاريخ الإنسان قد وصل إلى مرحلة حاسمة تعلن نهاية حقبة من الحضارة القديمة وبداية حقبة جديدة يفيق الإنسان فيها من تراث المسيحية والأعراف الخلقية الموروثة، ويحاول النظر بعين عادلة، في نفسه وحياته الحقيقية.

كانت الصحوة الفنية ذات أبعاد فلسفية وعلمية وذات جذور تضرب في أعماق الفكر الأوروبي في ذلك الوقت. وكان الرسامون والشعراء الذين عاصروا تلك الحقبة على دراية بما يسميه هازليت، روح العصر، وهي روح تنشد حرية تختلف عن حرية الخيال الرومانسي، فهي حرية فكرية وعلمية. ومن ثم أقبل الناس على أفكار هيجل وبرجسون، وتلاشت الحدود بين اللغات الأوروبية وساد الاهتمام بإعادة النظر في المفاهيم التي كاد أن يصيبها التلف،

وبرزت مفاهيم جديدة للزمان والمكان والمعرفة وطبيعة الذهن البشري وديناميكيات الحياة الإجتماعية وجدلية التطور ونسبية الأخلاق والمعاني والقيم. ومن ثم بدأت صورة الحقيقة التي تقوم على الثبات والتجزيء تتراجع، لتحل محلها صورة جديدة تقوم على التغيير والنظرة الكلية وقبول التناقضات. بل الفوضى سواء في العالم أو في الفكر، ورفض البعد الديني الذي تقدمه المسيحية، إذ رأى فيه كتاب العصر وفنانوه بعداً محدوداً بالخرافات والأساطير التي ضخمها التاريخ. وكان الجميع ينشد لوناً من التحرر الذي يقبل النسبية والتناقض ويتيح التفاعل والإيجابية.

انعكس هذا كله في الفنون التشكيلية والسمعية واللغوية، وربما كان أهم ظاهرة من ظواهره هو التقارب الشديد بين شتى فنون الجنس البشري. ليس في الرؤى التي تفصح عنها، بل أيضاً في أساليبها وطرق إثارتها لذهن الإنسان وعاطفته. وكان هذا دليلاً على إنشغال فكري بالفن. لقد بدأ عهد جديد يعتمد فيه الشاعر على التغيير. واستطاع عن طريق الرمز في التصوير إخراج مقابل للألفاظ، فما الألفاظ إلا رموز لمعان متغيرة، وإذا كانت الرمزية قديمة، قدم الفن البدائي ولكنها اكتسبت الآن أهمية قصوى لقدرتها على تحرير الفنان من التاريخ. وقد قاد هذه الصحوة الرمزية شعراء فرنسيون سرعان ما نهل من فنهم شعراء انجلترا، وأولهم مالارميه 1842 ـ 1898. ولكن خليفته بول فاليري 1871 ـ 1945 هو الذي فتح الطريق لفهم التغير في إتجاه الشعر، تأثراً بالفنون التشكيلية (البصرية). أما أكثر الشعراء تأثيراً على الحداثويين فهو فيرلين 1844 ـ 1896 ولافورغ 1860 ـ 1887. فقد كانوا يمثلون تياراً إمتد من الرمزية حتى الانطباعية، وبهذا فتح الطريق أمام ما نسميه ما بعد الإنطباعية، فقد كانت التكعيبية والدوامية والتعبيرية والدادئية، والسريالية والمستقبلية والتجريدية.

كانت تلك الحقبة أكثر وعياً بالحقيقة الفنية وطبيعتها، حتى أن فكرة التقليد الخارجي بدأت تتلاشى مع بداية القرن العشرين، وتحل محلها أفكار ونظريات جديدة عن مفهوم الإبداع ودور الفرد فيه وكون الحقيقة، موضوعية ذاتية، شكلت منهج هذه المدارس الفنية الحديثة.

لقد اشترك الشعر الحديث مع الاتجاهات التشكيلية في جوهر حديث هو الثورة على محاكاة الطبيعة، أي عدم التقيد بالخطوط والألوان والنسب القائمة في

العالم الخارجي، والأساس الفكري للإبتعاد عن المحاكاة هو الإحساس بأن النقل أو التمثيل غير قادر على إخراج حقيقة التفاعل بين الفنان والموضوع. فالمحاكاة تستند إلى فكرة المرآة الكلاسيكية التي تتطلب ثبات الصورة وشيوعها واستقرارها. إنها نظرة تقوم على الأسس القديمة التي لم تعد صالحة في عالم بدأ يدرك التغير والتحول والحركة. والمحاكاة تفترض ما هو أخطر كما قلنا سابقاً، ألا وهو سلبية الرائي أو القارىء أي سلبية المتلقي المتذوق لأنها تصر على مخاطبته بلغة النمط وتحيله إلى ما يعرفه سلفاً. وللإبتعاد عن المحاكاة كان هناك سبباً آخر، هو الإحساس بوجود اشتراك الذهن اشتراكاً فعالاً وإيجابياً في عملية التذوق الفني، وهكذا دأب فنانو الحداثة على محاولة استثارة الذهن والحس معاً في كل هذه المدارس، وفتحوا الطريق أمام المتذوق ليعمل ذهنه في عملية التلقي وبالتالي إشراكه في عملية إبداع العمل الفني.

فالفنانون المحدثون يريدون من المتلقي ألا يندمج إندماجاً كاملاً في العمل فالشاعر والفنان التشكيلي حريصان على ألا يلقي القارىء أو الرائي نظرة على العمل ويقول: ما أجمله، ثم يمضي في سبيله. إنهم يريدون منه أن ينظر إليه مرات ومرات، بحيث يرى فيه في كل مرة شيئاً جديداً، وبحيث يتولى هو إقامة المعاني التي يراها. ومعنى هذا أنهم يطالبون المتذوق بأن يكون واعياً بأنه يتطلع إلى عمل فني يمثل لوناً من التحدي الصارخ لحياته النمطية. ومن هنا أتى جانب من جوانب الإستعارة، وهو جانب التنافر، فالاستعارة من فجر التاريخ قامت على التشابه، فالمشبه والمشبه به يتوافقان في شيء ما، هو الجامع. أما الحداثة فقد أولت إهتماماً أكبرلما يمكن أن يسمى الفارق. ومن ثم فإن هدف الفنان ليس الجمع بين عنصرين يتفقان بوضوح في شيء، بل الجمع بين عنصرين أو أكثر، لإبراز تشابه أو تنافر، وهذا هو المهم، يحفز على التفكير. كذلك هناك عنصراً هاماً يمكن أن نسميه، أولوية البناء، أو الأهمية القصوى للصورة العامة للعمل من حيث هو مكون من لبنات تشكل نظاماً خاصاً.

كذلك كانت طبيعة الرؤى قد اختلفت، فقد أصبح هناك معنى جديد للجمال، كانت الكلاسيكية القديمة تؤمن بأن ثمة أشياء جميلة في ذاتها، وأنه يمكن النظر إلى جمالها وتذوقه منفصلاً عن السياق الذي تعيش فيه وتتحرك، وأن متعة المتذوق تأتي، كما يقول أديسون ابن القرن الثامن عشر، من تأمل هذا

الجمال وتأمل براعة الفنان في نقله إلينا. والرومانسيون أيدوا الفكرة مع اختلاف بسيط، هو أن الأشياء الجميلة لم تعد مقصورة على ما تعارف السلف عليه، بل تعدتها إلى البسيط والعادي في حياتنا اليومية، وإلى ما يمثل المشاعر الأصيلة الدائمة للإنسان، أو يفصح عن الإحساس بالوجود الروحي. أما الحداثة فقد ناهضت الأفلاطونية واللاافلاطونية الجديدة. فقد رأت الحداثة الجمال في كل ما يجسد تجسيداً صادقاً حقيقة ذهنية أو حقيقة شعورية، مهما يكن قبح هذه الحقيقة أو تلك في الإطار التقليدي. ولم يعد ثمة ما يمكن تسميته بشيء جميل في ذاته، كما لم يعد هناك ما يمكن أن يكون قبيحاً في الفن. ولما كان مجتمع القرن التاسع عشر وارثاً لعصور اقطاعية قائمة على الاستغلال، فلم يكن أمام الفنان الذي ينشد هدف الواقع وجماله معاً إلا أن يصدق مع نفسه في تصويره جمالاً يقوم على القبح والأظلام.



II

عزرا باوند نموذجاً

من خلال هذه المقدمة يمكننا الآن أن نتكلم عن عزرا باوند الشاعر الذي أعلن الثورة على كتاب العصر الفكتوري وعلى مدرسة أخوان ما قبل رافايل والتي أعانته معرفته باللغات الأوروبية على استيعاب روح العصر، روح الفنون التشكيلية الحديثة، روح الحداثة، وتأثر تأثراً كبيراً بهذه بالفنون، وخاصة بالمدرسة التكعيبية، كما كان له تأثير كبير على الشعراء والفنانين من بعده. فقد طور باوند كثيراً من الأساليب الفنية التي استخدمها الشعراء والرسامون في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد أرهص بمناهج الفنانين المعاصرين له، فقد كان عزرا باوند يحيط في صباه بالنظرة التكعيبية، فمن خلال كتاباته نستشف منه أن الشاعر كان يلم إلماماً تاماً بطبيعة الثورة الفنية التي أحدثها الرسامون في عصره. وكان يدرك أن التجديدات الفنية التي أتت بها التكعيبية تفصح عن ثورة، لا في الأداء فحسب، بل في المبادىء النظرية نفسها، وقد تزعم باوند المدرسة المعروفة بالتصويرية وكان من أبرز أبنائها ت.س. اليوت.

فالتكعيبية والمستقبلية والسريالية تشكلان انفصالاً عن التقاليد الفنية فلوحات بيكاسو، ولويس، وغوديه، وبراك تعتمد على أشكال وهياكل فنية جديدة كل الجدة. فاللوحة التكعيبية لا تصور شيئاً ثابتاً في الواقع المحسوس، بل عملية إدراك هذا الشيء، وهي تقابل بين عنصر المحاكاة وعنصر التجريد، فتعبر عن التفاعل الديناميكي بين المعطيات البصرية والذهن التجريدي. كما كان باوند على إحاطة تامة بالتحول المعرفي الذي حدث في عهده فيقول: «ثمة

نظرتان متناقضتان إلى الإنسان: أولهما أن تعده الغاية التي تتجه إليها المدركات الحسية، أي أنه لعبة في أيدي الظروف، أو أنه المادة التشكيلية التي تتلقى الإنطباعات. وثانيتهما أن تعده قوة سائلة مضادة للظروف، أي إنه قوة فهم وتجريد، وليس مجرد طاقة على الملاحظة وعكس الانطباعات».

وتمشياً مع إتجاه الفنون التشكيلية في ذلك العصر، كان باوند يدرك الحاجة إلى اتخاذ أسلوب فني لا يعتمد على المحاكاة، فهو يقول: «ينبغي على الرسام أن يعتمد على العنصر الإبداعي، لا عنصر المحاكاة أو التمثيل، في عمله. وينطبق هذا القول نفسه على كتابة الشعر، فينبغي على الشاعر أن يستخدم الصورة، لأنه يراها ويحسها، وليس لأنه يستطيع أن يتوسل بها إلى تعضيد عقيدة ما أو نظام أخلاقي أو اقتصادي. «كما كان يستعير الإصطلاحات من الرسامين لاستخدامها في توصيف شعره، فكان يطلق على الصور الشعرية اصطلاح اللون الأولي، للفن الذي يمارسه» كذلك كان يميل إلى رفض الرموز، لأنه كان يحس أنها تولي الأولوية لما تحتله، لا لما تقدمه، ومن ثم فهي تنسب قيمته إلى منطقة ما خارج نطاق التجربة المباشرة. فكان التعريف الخاص الذي وصفه للصورة الشعرية بمثابة إعادة تعريف للغة المجاز، وفقاً للأهداف التي كان يرمي إليها، وهي إخراج فن يعتمد التقديم لا التمثيل منهجاً. وقد كان يرفض تعريف شيء من خلال شيء آخر، كما اعتمد على التوتر الدائم بين المسطحات المختلفة المتداخلة.

لقد استقى باوند اهتمامه بالإمكانات الديناميكية للصورة من الأساليب الفنية للتكعيبية والمستقبلية، فهذه الأساليب تعتمد على التقابل بين عناصر متميزة ومنفصلة، وفي إطار علاقات ديناميكية متغيرة. وقد قال غوديه في معرض حديثه عن فنه: «هذه أشكال صور محدودة، ينتظمها إطار عام دائم الحركة». وكذلك فإن العناصر الثابتة في اللوحة التكعيبية ينتظمها «إطار عام دائم الحركة، حيث نرى المسطحات والخطوط تتشابك لتخرج «تنظيماً.. للسطوح» يتسم بالتوتر الديناميكي. وقد كان هذا التأكيد للخصائص الديناميكية للفن من وراء اهتمام باوند باللغة الصينية، لاعتمادها الكبير على الأفعال، وعلى الحرف التصويري (الإيديوغرام) الذي لا يفصل شكلاً بين الشيء والفعل (اللغة الصينية لا تفصل بين الإسم والفعل وتخرج لنا الصورة متضمنة المعنى). وقد زاد هذا من إعجابه

بلوحات لويس، وفسر لنا إعجابه بلوحة غوديه «رأس هيراطيقية إذ وصفها قبل أن ينتهي منها الرسام بأنها حركة لا سكون. يقول باوند: إن الإنسان الكامل لا بد أن يهتم بالأشياء النامية المتغيرة أكثر من إهتمامه بالأشياء الميتة أو المحتضرة أو الثابتة».

وكان إهتمام باوند ينصب أساساً على التركيبات السطحية التي تجسد الحركة والنشاط والتغير والتحول. وكان يقارن بين الطاقة الكامنة في الشعر والطاقة الكهربائية قائلاً: إذا تقابلت ثلاث كلمات أو أربع تقابلاً دقيقاً أصبحت قادرة على إشعاع طاقة كبرى». ومثلما نرى في لوحة تكعيبية تعتمد على القص واللصق، تنبع الطاقة الديناميكية للفن من العلاقات فيما بين العناصر، ومن التقابل بين التفاصيل البصرية واللغوية المتمايزة، بل تتسم أحياناً بالتناقض فيما بينها.

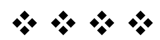
لقد أيقظوا إحساسي بالشكل يقول باوند حول فناني مذهب الدوامية[1] ولا شك أن شعر باوند يفصح عن تأثير هؤلاء الفنانين على مستوى الشكل والبناء. فكان شعره إستجابة للفنون التشكيلية. فأناشيده أشبه بلوحات تكعيبية (تركيبية). فثيمات الأناشيد تشبه العناصر التمثيلية للفن التكعيبي في أنها تخضع للتكوينات السطحية المتغيرة. ومثلما نرى في اللوحات التكعيبية يدخل مسطح في مسطح آخر بحد قاطع كالسيف، في أناشيد باوند، نرى الأبيات تضرب يمنة ويسرة مترددة بين التأملات التجريدية والانطباعات الحسية المباشرة والذكريات المستدعاة من حياة باوند نفسه ومن قراءاته.

وتحقيقاً لغاية عدم المحاكاة فإنه يهيل التفصيلات بعضها فوق بعض،

(1) الدوامية vorticisme: هي حركة تشكيلية بريطانية ابتدأت أوائل القرن العشرين، وتعتبر الحركة البريطانية الوحيدة الدالة لهذه الفترة مع العلم أنها لم تستمر أكثر من ثلاث سنوات، قدمت معرضاً واحداً في العام 1915. وكلمة vortex تلمح إلى نظرية أونبرتو بوتشيوني التي تقول بأن الفن موجود في دوامة العواطف.
وقد أعطى عزرا باوند اسم الدوامية لهذه الحركة العام 1913 مع أن وندهام لويس كان المحور لهذه الحركة، وقد سعى في هذه الحركة التحرر من المستقبلية البريطانية ومن التكعيبية وذلك باشعاع خطوط منحنية ومتكسرة محدثة حركة دائرية.

ويقدمها دون تعليق أو شرح. وهو يقدم الحقائق الصريحة جنباً إلى جنب دون روابط ومثلما يذهب ذهن باوند من شيء إلى آخر، يتواثب الشعر في قصائده، وهي وثبات في الزمان والمكان لا يقدر عليها إلا الذهن. ويستخدم باوند أسلوب، التركيب الفوقي، أي وضع الصورة فوق الصورة، أو التطعيم الحضاري بمعنى وضع صورة حضارية فوق صورة، بحيث يقيم علاقة ما بين الصور المتنافرة بجامع الشبه بين خصائصها المشتركة، مثل اللون أو الصوت أو الموضوع. ويتناول الشذرات التاريخية كأنها قطع من الماس، انتزعت من الحلى التي ركبت منها، ثم يدرجها في الفسيفساء التي يصنعها بطريقة القص واللصق. إن التفصيلات المضيئة الصريحة المستقاة من الماضي تقدم إلينا في هيكل جديد يعبر عن عصر الشاعر، ويشكل أنماطاً سحطية دائمة التغير، كأنها لوحة تكعيبية.

اختلف باوند عن التكعيبين اختلاف في الدرجة والأسلوب الفني فحسب، فقد تجاوز باوند الأسلوب البدائي الذي اتبعه بيكاسو، والذي كان يستخدمه على مستوى البناء والشكل فحسب، بل تجاوز أسلوب غوديه الذي يعتمد على التأثيرات التاريخية المتنوعة، وأصبح يدخل في موضوعاته الفنية عناصر من ثقافات شديدة التباين. ولذلك نرى أن نطاق موضوعاته ومصادره أكثر تعقيداً وتنوعاً من نطاق أي من معاصريه، كما يبدو شعره مناقضاً كل المناقضة للتكوينة التكعيبية البسيطة نسبياً، أي التي تعتمد الأشياء المستقاة من الحياة اليومية إن شعر باوند حافل بصور التاريخ، فهو يتضمن مصادر تاريخية متنوعة، يجعلها موضوعه الذي يتخذ في بنائه هيكلاً حديثاً. ومن ثم يتسم فنه بالتعارض الزمني بين الموضوعات أضف إلى هذا أن باوند يطوع أحد المبادىء الأساسية للتكعيبية حتى يخرج فناً لا ينشد فحسب تجسيد النشاط الإبداعي، بل يدور أيضاً حول أنماط هذا النشاط.





تأثير عزرا باوند واليوت على الشعراء العرب

لقد إنصبَّ شعراء العرب على آداب الغرب بدءاً من أواخر القرن العشرين. ويؤكد جبرا إبراهيم جبرا هذا الإتجاه بقوله «إن حركة الشعر العربي الجديد متصلة بحركة الفن الحديث بأوروبا وقد أدت مجلة شعر، التي أسسها يوسف الخال، دوراً بارزاً في معرفة الشعراء العرب المعاصرين بالثقافة الغربية. كذلك اعترف أدونيس أنه أخذ بثقافة الغرب، واعتبر أن الحداثة الشعرية العربية تعرف من خلال قراءة بودلير ومن خلال قراءة مالارميه، ومن خلال قراءة رامبو ونرفال وبرتون، وهناك شهادات وتوثيقات نقدية، واعترافات لشعراء مثل بدر شاكر السياب وبلند الحيدري، وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي (الذي عرف عنه أنه كان يستمع إلى تسجيل لقصائد من اليوت قبل أن يباشر عملية الإبداع الأدبي) يؤكدون جميعهم من خلالها تأثرهم بالغرب وآدابه.

كذلك تذكر نازك الملائكة أنها اقتبست أسلوب ثقفيتها «الجرح الغاضب» من الشاعر الأميركي ادغار الان بو كما تأثر شعراء آخرون بالشاعر الأسباني لوركا. إما من خلال تصدير أشعارهم بأبيات من شعره، وإما بتضمينهم نصوصاً من شعره وأدبه، وإما باقتباس بعض صوره وتحليقاته الخيالية، وإما من خلال التشابه في البناء الفني.

يقول الناقد عز الدين اسماعيل: ليس من الصعب على الدارس أن يلمس في كثير ما ينتجه شعراؤنا المعاصرون التأثر المباشر باليوت وعزرا باوند. وهذا ما يشير إليه كمال خير بك في هامش كتابه عندما يصف يوسف الخال «بأنه تلميذ لإليوت في جوانب عديدة من عمله. كذلك يقول عن بدر شاكر

السياب»[1] يتم النظر إلى السياب كتلميذ شعري لإليوت. وقد أشار السياب غير مرة إلى أهمية اليوت بالنسبة إليه وخاصة في محاضرته عن الإلتزام اللاإلتزام في الأدب العربي الحديث، إذ قال: ولا بد لنا، في هذا المجال، من الإشارة إلى ما كان للشاعر الإنكليزي الكبير ت.س.اليوت، وخاصة في قصيدته الأرض الخراب من أثر على الشعر الملتزم في الأدب العربي الحديث، الشيوعي منه وغير الشيوعي، والرديء منه والجيد على السواء، ويضيف: «لقيت الأرض الخراب من إهتمام النقاد ودراستهم ما لم تلقه أية قصيدة أخرى. هناك فئة من الشعراء العرب الشباب قرأت اليوت وفهمته وتأثرت بروحه وتكنيكه على السواء».

ولم يقتصر تأثير اليوت على الشعر وحسب، إنما تعداه إلى التأثير النقدي، فنجد صدى ارآئه متناثرة في كتابات الشعراء العرب النقدية، وهذا ما يمكن لمسه من خلال مواقف مختلفة أطلقها الشاعر يوسف الخال.

لم يكن الشاعر خليل حاوي بمعزل عن روح قصيدة الأرض الخراب، ولكن يمكن القول، أنه تمكن أن ينطلق من هذه القصيدة ليتخذ موقفاً وجودياً إنسانيا عاماً، فرفض التحول الآلي للمجتمع الغربي، وفي الوقت نفسه انتقد عقم الحضارة العربية واسترخاء إنسانها وجهله ورضوخه.

لقد حاول حاوي، من خلال قصائده، أن يهدم الرؤيا المباشرة للعالم وللإنسان، وأن يعيد وجودهما إلى مرحلة التكون البدائي، ثم يبدأ ثانية بصياغة حيوية عضوية، تتغذى عذاباً وفرحاً بالخلق والكشف. حاوي عاد بالشعر إلى الدور الذي كان يقوم به في العصور السابقة حين كان الشاعر نبي قومه ومرشده.

نهر الرماد التي تعد المجموعة الأولى لحاوي، يلاحظ محاكاتها لعنوان الأرض الخراب لاليوت، فالنهر يشير إلى طرائق منطفئة، حضارة فقدت لهيب صيرورتها، لم تعد قادرة على الري والجريان، وبالتالي على بعث الحياة، ومنها وفيها وحولها تتصاعد روائح الموت المؤكدة. كذلك تشير معاني الأرض الخراب

---

(1) بقدر ما تأثر السياب باليوت، تأثر بالشاعرة الإنكليزية أديت ستويل، إذ كان السياب «يدمن قراءة شعرها بشكل خاص في إطار إدمانه على قراءة الشعر الإنكليزي».

إلى ذلك، إنما يختلف كل منهما في استخدامه الرمز الذي يطل من خلاله على ما يريد التعبير عنه، فحاوي اختار عنصر الماء، الذي منه خلق كل شيء حي، واختار اليوت عنصر التراب، الذي منه خلق الإنسان وإليه يعود، الأول خلخل دورة الطبيعة بالمياه، والثاني خلخل دورة الحياة بالتراب، والإثنان معاً توجها نحو هدف واحد: الحضارة الإنسانية.

كذلك كما تعد الأرض الخراب بداية عهد جديد للشعر الغربي، تعد نهر الرماد، فاتحة جديدة للشعر العربي، فحركية القصيدتين تتقاطعان في تناول قضايا العصر وحضور الدين، والتراث، والأسطورة، والتاريخ، لرسم مشهدية الدمار الذي يخلفه الإنسان نتيجة بعده عن إنسانيته والتوجه نحو الجديد.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أنه قبل الخمسينيات من القرن الماضي أي قبل تأسيس مجلة شعر اللبنانية، ظهرت جماعة أبولو والمجلة الناطقة باسمها في مصر على يد أحمد زكي أبو شاوي[1] العائد من بريطانيا، لكن أبولو لم تستمر أكثر من ثلاث سنوات، ولكن فقد استقطبت حولها مجموعة من أقطاب الشعر المعاصر، أمثال خليل مطران ـ الذي يعد من اوائل دعاة التجديد في الشعر العربي الحديث، كان مطلعاً على الشعر الفرنسي، وعلى المدرسة الرومانسية الإنكليزية، غير أن دعوته اتسمت بالحفاظ على الخصوصية العربية ـ وإبراهيم اليازجي، وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وأبو القاسم الشابي ومحمد عبد المعطي.

يتحدث أحمد زكي أبو شادي عن حركة أبولو، فيقول لما نشأت مدرسة أبولو كانت الفكرة الموحدة الجامعة أن الشعر الحق الرفيع هو ما عبر عن الشعور تعبيراً فنياً أصيلاً، ولم يكن ابتذالاً ولا اجتراراً لما سبقه. ويصف شعر جماعة أبولو بأنه يتسم بالقلق العميق وعدم الاستقرار، والجرأة النادرة في إبداء

(1) قدم أبو شادي قصيدة الصورة وقد انفرد بكتابة هذا النوع من القصائد، مع بقاء قصائده متسقة مع التيار الوجداني الذي سارت فيه حركة أبولو، المهتدية بشعر الرومنطقية الإنجليزية والفرنسية من ناحية، وبشعر مطران ومدرسة الديوان وشعراء المهجر من ناحية أخرى. ولكن قصيدة الصورة لم تبدأ بدايتها الشعرية الحقيقية ولم تصبح الصورة موضوعاً متكاملاً للقصيدة إلا مع حركة الشعر الحر.

الأفكار، وفي طرق المواضيع التي لم تطرق من قبل، وتناول الأشياء البسيطة المألوفة بروح إنسانية، وقلب مفعم بالفن فتخرج إلى الوجود غزيرة الرؤى عميقة الأحلام، لها قيمة الظواهر العلوية والروائع الكونية.

أقر أبو شادي في غير مناسبة باستاذية مطران له، وعبر بالكثير من العرفان بالجميل في مقالة له بعنوان مطران وأثره في شعري، كما قال: كنت دائماً أشعر بالتقدير لهذا الشاعر العالمي بروحه، العربي بوطنه، اللبناني بأصله. وأنا مدين له بتطلعاتي الشعرية: إنه أستاذي منذ أن احترفت الأدب. كما يسميه في مناسبة أخرى بالمعلم الأول.

ويجمع النقاد، على أن مطران احتل منزلة مميزة في مسيرة شعرنا العربي الحديث وأن تأثيره على لاحقيه من الشعراء تجاوز مصر والمشرق العربي ليطاول شعراءنا المهجريين أنفسهم. لقد كان مطران صدى لعصره ومجتمعه، إقتفى خطاه جميع الشعراء في لبنان، في سوريا ومصر، حتى شعراء المهجر، وعلى خطى مطران فتحوا نوافذهم على الغرب، وعلى خطاه استمر نتاجهم يضرب بجذوره في عبقرية اللغة العربية.

وكتب إسماعيل أدهم: بسرعة مميزة، وعلى طريقة مطران، أبدع العديد من الشعراء المتأثرين بالغرب نتاجاً اقتفوا فيه حركة التجديد التي أثارها مطران. وهكذا فإن نزعته الجديدة وجدت صداها في مصر ولبنان وسوريا وبين الشعراء اللبنانين في أميركا. نجد تأثير مطران في نتاج عبد الرحمن شكري، أحمد زكي أبو شادي، إبراهيم عبدالقادر المازني، وعباس محمود العقاد. وفي لبنان عند عمر أبو ريشه، إلياس أبو شبكة، سعيد عقل وفي أميركا جبران خليل جبران، مخائيل نعيمة، أمين الريحاني، ايليا أبو ماضي ورشيد سليم الخوري.

ويضيف محمود الشريف إلى هذه اللائحة أسماء اللبناني خليل شيبوب والمصريين علي محمود طه، إبراهيم ناجي والتونسي أبو القاسم الشابي. أما رزوق فرج رزوق فيضع على رأس قائمة المتأثرين بمطران بشارة الخوري (الأخطل الصغير) ويضيف جمال الدين الرمادي إلى هذه اللائحة اللبناني شبلي ملاط والعراقي معروف الرصافي. وقد اعترف شوقي بأن مطران صاحب المنن على الأدب والمؤلف بين أسلوب الأفرنج في نظم الشعر وبين نهج العرب.

إذاً كانت رياح التجديد، التي انطلقت مع دعاة التطور والعلمنة، ومع المهجريين، وخليل مطران، وطه حسين وعباس محمود العقاد قد خلخلت توازن البوصلة العربية فلم تعد تشير باستمرار إلى الماضي، وإنتماء هذه الجماعة إلى عالمية الشعر والمشاعر الإنسانية لم يسعفها في بحثها، وانتهت إلى الفراغ، لكن شعر هذه الجماعة ورؤاهم، لم يكونا إلا تمهيداً لحركة شعرية جديدة وجدت صداها العميق فيما بعد في جماعة مجلة شعر التي أسسها يوسف الخال سنة 1956 بعد عودته من أميركا، وهناك كان قد التقى أبو شادي في جريدة الهدى التي ترأس الخال تحريرها.

كان الخال قد تعرف في أميركا بالشاعر الأميركي عزرا باوند الذي يعد من قادة حركة التطوير في الشعر الإنكليزي، ومن أهم الشعراء الأميركيين الذين أثروا في بلورة مفاهيم جديدة للشعر مع بدايات القرن الماضي، وقد اعتبر الأب الروحي لفكر الخال كما اعتبر اليوت استاذه في الشعر. وقد حاول يوسف الخال تأسيس حركة تقود الشعر العربي الحديث، وتطور تحولاته من الإطار الخطي التشكيلي (التفعيلة) إلى إطار الرؤيا أو النظرة إلى الوجود، بإصداره مجلة شعر مستوحياً فكرتها من مجلة شعر الأميركية التي تزعمها عزرا باوند، . وقد ساعدته الظروف بإصدارها، بوصول عدد من الشعراء السوريين الهاربين من المطاردة لأعضاء الحزب السوري القومي الاجتماعي في سوريا من أمثال أدونيس (علي أحمد سعيد أسبر) ونذير نبعة ومحمد الماغوط.

حاولت مجلة شعر مد جسر بين الثقافة الغربية والعربية، إلا أن هذا الجسر كان في إتجاه واحد، من الغرب إلى الشرق. وبدا واضحاً أثر الثقافة الغربية في جمع التيارات الشعرية، إذ أن التجديد الشعري والنقدي، لم يقف عند حدود شكل القصيدة وتقنيتها، إنما امتد ليطال مفهوم الشعر ووظيفته، وإعادة تعريف الشاعر ودوره وموضوعات الشعر وقضاياه، واعتماد معايير نقدية تجديدية تتناسب، وهذا الشعر.

كما تأثرت نصوص الرواد العرب في الشعر بالنصوص الدينية والأساطير الشرقية التي أطلوا عليها عبر نصوص ت. س. اليوت وعزرا باوند ورامبو ومالارميه واديث ستويل وغيرهم. بل يمكن إضافة التصوف ضمن عملية التأثر والتأثير أيضاً على الرغم من أن التصوف شرقي في الأساس ويعتبر جزءاً أصيلاً

في تكوين الوجدان والخيال العربي والإسلامي، إلا أن شعراء الحداثة العرب حينما استلهموا التجربة الصوفية في إبداعاتهم، أخذوها عبر الوسيط الغربي، كما تجلت في أشعار رامبو ووليم بليك وغيرهما.

إن شعراء الحداثة العربية إنطلقوا في حركتهم الثورية ليس نتيجة حراك تاريخي ثقافي عربي محض، إنما تحت مظلة التأثير الشعري لكل من عزرا باوند واليوت وسوزان برنار وبودلير ورامبو ولو تريامون وأديث ستويل وغيرهم من شعراء الغرب ونقاده كذلك يمكن القول إن الاتكاء على المساحة الإبداعية الغربية هي التي دفعت إلى بروز الرموز المسيحية في الشعر العربي الحديث، ويعني بالتالي، إن التأثر بنصوص الكتاب المقدس كانت هي بدورها نتيجة التأثر بالآخر، الغرب[1]، كما الصوفية[2].

أضحى الشعر الحديث رؤيا كما يرى أدونيس، فبعد أن يضيف إلى كلمة رؤيا، بعداً فكرياً إنسانياً، بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكن حينذاك أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا والرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة. وبما أن الرؤيا هي الشعر الميتافيزيقي نفسه، وهي شرط لشعرية الشعر ولجعله الأصفى، يضيف أدونيس إلى ذلك مؤكداً أن الحساسية الميتافيزيقية هي الخاصة الرئيسية في النتاج الشعري الحديث. وتحدد مجلة شعر مصطلح الشعر الميتافيزيقي بأنه تجربة شخصية يسيرها الشاعر ويفجرها في حدوس ورؤى وصور وبروق.

لقد عاد الشعر ليعبر عن قضايا الإنسان وأزمته الروحية العميقة ويخرج

---

(1) يرى خليل حاوي أن الشعر العربي الحديث «لا يلتصق بلغتنا وحضارتنا من الخارج، بل هو سفر تكوين للغة جديدة في قلب اللغة العربية، وحضارة جديدة هي التعبير الأصيل عن النفسية العربية».

(2) الصوفية: هي الإيمان بقوى غيبية خارقة وبإمكانية إدراكها والإتصال بها عبر الوحي والكشف عنها عبر التجربة الروحية. وذكر فلاسفة الصوفية بإمكانية إتصال الإنسان بالإله عن طريق الكمال الأخلاقي. وهي كلمة تجمع معاني كثيرة وإن من يتصدى لرسم معالمها الرئيسية إنما يكون مسوقاً إلى رسم ضروب من الصور المعقدة التي لا تمثل إلا طابعاً معيناً. والتصوف هو التخلق بالأخلاق الإلهية بالوقوف ومع الآداب الشرعية، ظاهراً فيرى حكمها من الظاهر في الباطن، وباطناً فيرى حكمها من الباطن في الظاهر، فيحصل للتأدب بالحكمين كمال. ويشير أدونيس في كتابه الثابت والمتحول إلى أنها تعني استشفاف المجهول واكتشاف ما يختبىء وراء هذا الستار الكثيف الذي هو الواقع الأليف اليومي.

عن الذاتية التي وشحت القصيدة الرومنطقية. كذلك عاد إلى مكانته الحقيقية في التراث البشري مما هو كشف ورؤيا تنير آفاقاً جديدة وتكشف حقائق الحياة وتلامس جوهر الوجود.

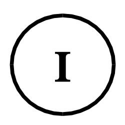
وإذا عدنا إلى تأثير الشعر الغربي فإننا وبغض النظر عن أسبقية من حطم الشكل الخليلي الموروث واشتغل على تقنية التفعيلة، سنجد أن هذا التأثير تجاوز كتابه الشعر الحر شكلاً إلى عملية بناء فني جديد، ورؤية شعرية جديدة تماماً، ومختلفة، حتى عن التجديدات التي سبقت في بداية القرن الماضي وإلى الأربعينات منه، إتجاه جديد، كما يقول السياب، ليسحق الميوعة الرومنطقية[1] وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد السياسيين والاجتماعيين الكتابة به.



(1) الرومنطقية، أو الرومانسية: حركة أدبية، فنية وفلسفية نشأت أواخر القرن الثامن عشر واستمرت حتى منتصف القرن التاسع عشر بوصفها رد فعل على الكلاسيكية المحدثة. وقد تميزت هذه الحركة بالتأكيد على الخيال والعاطفة، وبالنزعة إلى تصوير الخبرات الذاتية وتمجيد الإنسان العادي، وبحب عارم للطبيعة الخارجية وميل إلى الكآبة. ولعل جان جاك روسو كان أبرز من مثل روح الثورة على عالم الكلاسيكية المحدثة، وذلك بشجبه شرور المدنية وتعظيمه للطبيعة عامة والطبيعة البشرية خاصة. ومن أشهر ممثلي الرومانسية في الشعر هوغو، لامارتين، موسيه، كيتس، وبايرون وفي الفنون التشكيلية بدأت مع غويا وترأسها أوجين دولاكروا.

الفصل الرابع

- الصورة الفنية
- مكونات الصورة والفنية
- الصورة الفنية في الفن التشكيلي والصورة الفنية في الشعر



الصورة الفنية

أدرك النقد الغربي أهمية الصورة في الفن والشعر خصوصا، فعرفها ودرسها، وأصلها واهتم كثيراً بأبعادها، ولغتها، وتركيبها وبنائها، وتعبيرها، وقد قيست جماليات كثير من المدارس الفنية على صورها. لكن هذا الوعي لمفهوم الصورة وأهميتها لم يثن كثيراً من النقاد الغربيين عن المبالغة في تحميل الصورة أكثر مما تحتمل، وأحياناً التطرف.

فبعد أن يعرف عزرا باوند الصورة الفنية بأنها بؤرة تغير ونشاط، وجميع المصطلحات التي يستخدمها لوصف الصورة تؤكد طبيعتها الديناميكية. فهو يقول مثلاً أن لها دلالة متغيرة وأنها تركيب ذهني عاطفي، وأنها دوامة للطاقات المتحركة. ثم يستطرد ويقول بتطرف: إنه من الأفضل أن تقدم صورة شعرية واحدة طوال الحياة من أن تنتج كتباً عديدة. كذلك يقول روبرت أرزروز، ليس صواباً أن الصورة إحدى دعائم الشعر، إنما الصواب أن الصورة جوهر الشعر وهي روحه وجسده.

أما بيير Pierre ريفيردي يقول بأن الصورة خلق ذهني خالص. لا يمكن أن تولد من مقارنة، بل من مقاربة واقعين متباعدين بنسبة أو بأخرى، وكلما كانت الصلات بين الواقعين المقاربين بعيدة كلما جاءت الصورة قوية، وكلما زادت قدرتها التأثيرية زاد واقعها الشاعري.

وقد جاء في موسوعة يونيفرساليز Universalis أن الصورة هي لغة الحواس والشعور، وفي موسوعة لاروس larousse، أنها تعطي الفكرة المجردة

شكلاً محسوساً فتحدها وتبرزها. ومعروف أن مفهوم الصورة مرتبط بمفهوم الفن. ومن أولى المهام التي تنفذها الصورة أنها تجسد تجربة الفنان ورؤاه، وتعمق إحساسه بالأشياء وتساعده على تمثل موضوعه تمثلاً حسياً وتساعده على التواصل مع العالم الخارجي والاتحاد به.

كذلك أدرك النقاد العرب القدماء والمعاصرين أهمية الصورة. فعبد القادر الجرجاني يعتبر من أوائل النقاد الذين رأوا في الصورة الفنية عنصراً حيوياً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الفنية. وإحسان عباس يرى أن الصورة ليست شيئاً جديداً فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، والصورة برأيه، خلق جديد لعلاقات جديدة، والصورة تهدم الجسر القائم بين الأشياء لأنها تجمع فيما بينها، وتصلها بالوجود الكلي. أما تامر سلوم، يدرك أن الفن يقوم على تقديم الصورة، والصورة وحدها هي التي تجعل من إبداع الشاعر أو الرسام أثراً فنياً.

ويقول الناقد المعاصر محمد عنيمي هلال أن في عالم الحس الأشياء، النبات والحيوان، لكن ليس فيه صور، والفنان هو الذي يبتكر الصور. كما يرى أن أقوى الصور الفنية هي التي تتولد من تقريب الفنان تقريباً تلقائياً من حقيقتين متباعدتين يقف عليهما بفكره وخياله لأنه إذا كانت الحواس وحدها هي التي تميز الصور، فلا قيمة فنية لها.

والصورة إذ توحد بين حقيقتين متباعدتين في المكان لم تلتقيا قط إنما تصبح خلقاً جديداً معبرة عن عالم جديد. وإذ تنفي شكل الأشياء الظاهري وتركز على صفاتها ورموزها إنما تعيد الوحدة والإنسجام لهذا الكون المشتت المتناقض والمتباعد، وتبقي للخيال تلك القدرة الصافية وذلك الفعل الكيميائي الذي يصهر الأشياء ويوحدها. فالخيال على حد قول وردز ورث هو مبدع الصورة وله تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً. كما يؤكد هذا القول كولردج متأثراً بكانط معتبراً أن الخيال الثانوي يحلل الأشياء أو يؤلف بينها أو يتسامى بها ليخرج من كل ذلك بخلق جديد.

وعن الصورة يقول د. محمد حمود، هي المدخل إلى مناخ الشعر، ولتكثيف ذلك المناخ لجأ الشعراء الحديثون إلى تتابع الصور. الصورة هي

الوحدة الصغرى التي يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعيته، إنها بهذا المعنى نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة إدخالها بصيغتها الحديثة في بنية القصيدة، وهكذا تم التوقف طويلاً عند التتابع الصوري، بوصفه قادراً على خلق مناخات متعددة في القصيدة. ومن أجل جعل تلك الصور المتتابعة متماسكة طرح الشعر الحديث مسألة الرمز الشعري بالأسطورة، والقصة الرمزية، لعله بذلك يحقق عضوية القصيدة.

كما أكدت البلاغة الحديثة أن الصورة ليست منفصلة عن التجربة والشعور والفكرة، كما يقول عز الدين اسماعيل، أن لا وجود لهذا خارج الصورة الحسية فعندما تخرج المشاعر إلى الضوء تبحث عن جسم فتأخذ مظهر الصورة في الشعر والرسم والنحت، ولذلك نحن لا نستطيع أن نجد صوراً جاهزة للتعبير عن مشاعرنا وأفكارنا فالصورة تتولد حدسياً مع الشعور أو الفكرة.

وبما أن الفنان والشاعر يعبرا بمعايير الخيال، ذلك أن الفن والشعر رؤيا، والرؤيا عالم مغاير متحرك، فقد استعصى التعبير عنها بواسطة التعابير المستنفذة والصور المألوفة الجاهزة التي فقدت حرارتها، لجأ الفنانون الحديثون إلى الصور المدهشة: «الصورة هي الجزء الذي يشكل مفاتيح متعددة للعالم الفني وهي المجال الأساسي للرؤيا الفنية لأنها تشكل مسار هذه الرؤيا فيصبح العالم في أشيائه وعلاقاته ميدان فعل جديد أي أن الصورة هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الفني».

بالإضافة إلى أن الصورة تقرب أو تجمع حقائق متناقضة ومختلفة، وأنها تقريب للحقائق المتباعدة، وبكونها تجسد المفهوم وتشخص المعنوي، وتجعل المحسوس أكثر حسية تعد بالنسبة للمتلقي مدخلاً إلى عالم الفنان والإحساس بتجربته وتمثل رؤاه والتواصل معه. كما تعتبر من أهم معايير الناقد في الحكم على التجربة الفنية وأصالتها. ولما كانت الصورة تصهر في شكلها النهائي عناصر متعددة، ذاتية وموضوعية، وعناصر فنية ومضمونية، فإن دراستها تعني دراسة تلك العناصر متفردة ومجتمعة، وهي لهذا، الطريق الهام بالنسبة إلى الناقد للولوج إلى جوهر العمل الفني وجمالياته. كما أنها وسيلته التي يستكشف بها، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة.

وتتعدى أهمية الصورة خدمة الفنان والمتلقي والناقد، إلى الواقع. فهي، ضمن إمكاناتها، تعيد تشكيله من جديد، وهي وسيلة لتجسيده وتشخيصه، بحيث تجعل هذا الواقع، بجميع أشكاله ومستوياته المستخدمة ضمن العمل الفني، ماثلاً أمام المتلقي وحياً وخصباً في مخيلة الفنان. والعمل الفني، كما يرى فيشر، ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته.

وتعد الصورة بالنسبة للعمل الفني مجاله الحيوي الذي ينمو فيه، فهي أولاً تصهر الكلمات التي تبدو خارج النص متناقضة ومتباعدة، وتجعلها وحدة بنائية متكاملة، ذات مناخ منسجم وأبعاد متناغمة، وبما أن الصورة تركز على الخيال، فهي تجمع بين أشياء لا تجمع في الواقع، وتوحد بين أشياء متناقضة وتقرب بين أشياء متباعدة. وعن عوامل أهمية الصورة أنها في حالاتها القوية لا تتكيء على التوازي البديهي، بل تكشف التماثلات الخفية بين العناصر المتباعدة في الظاهر، وهي ثانياً تقوم على إخصاب اللغة عن طريق تلقيح الكلمات وترميزها ضمن السياق.

كما يجسد الفنانون عن طريق الصورة الفنية رؤاهم فالرؤيا تجربة مع المستقبل من خلال الواقع. وهذه التجربة في حيز الممكن، المحتمل. وهذا الممكن المحتمل، المكون من عناصر متعددة، غير واضحة الملامح لا يمكن أن يتبلور أو يتجسد إلا ضمن الصورة الفنية التي تقوم بتنسيق الرؤيا وبنائها وإعطائها أبعاداً خصبة ونامية، وإنطلاقاً من حيز بناء الرؤيا، تقوم الصورة ببناء العالم الموضوعي الذي يجعلها تبدو مستقلة عن الواقع من خلال المناخ الذي يتميز به، ومن خلال إيحاءاته الخاصة، بينما الرؤيا تنطلق أساساً من الواقع عبر ذات الفنان. وتتوقف قيمة العالم الموضوعي البنائية، وقدرته على التأثير والتوصيل، على إمكانات الوحدة العضوية. فمن إتحاد الصور الجزئية وإندماجها تتكون، بفضل الوحدة العضوية، الصورة الكلية التي تتميز في الأعمال الإبداعية عادة بشروط داخلية متماسكة ومتميزة، وعالم متكامل، وحياة مستقلة.

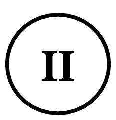
ولا بد من القول أن الصورة الفنية هي الوحيدة القادرة على خلق النموذج الفني وتعميمه، وذلك بتكوينها لهذا النموذج وتجسيده، وطرحها للمثل

الأعلى من خلال معطيات موضوعية. وبفضل النمذجة، يكشف الفنان حقيقة ظواهر الحياة ومعناها والقوانين الداخلية القائمة على أساسها. ولهذا السبب بالذات تكون صوره ذات قيمة عامة. فهي لا تؤثر في الفنان فقط، بل في كل الناس، يتعرف كل فرد منهم فيها إلى شيء قريب منه.

وبما أن الصورة الفنية تكونت بوسائل مادية وقائمة بواسطة المادة فهي تدرك من جانب الناس وتنعكس على وعيهم. وعلى هذا الأساس يعيد المتلقي في أثناء إدراك الصورة الفنية (المشاهد، القارىء، المستمع) ابداع تلك التصورات.

ولما كانت للصورة الفنية هذه المنزلة في مفهوم الفن والشعر نرى من الأهمية البحث في مكوناتها وكيفية تشكيلها.





مكونات الصورة الفنية

إن المواد الأولية التي تتكون منها الصورة الفنية هي الواقع، الفكر، والعاطفة، واللاشعور، والخيال.

أما الواقع فنعني به كل شيء خارج ذات الفنان، فالمادة والمجتمع بعلاقاته المختلفة، والبيئة والمناخ وما إلى ذلك عناصر واقعية تقع ضمن إدراك الفنان. وهي التي تغذي الصورة الفنية بالمادة الأساسية. فمن المواد الحسية يتشكل جسد الصورة وهو ما يسمى بالتشكيل الحسي، فالفنان يجسد تجربته فتبدو شاخصة أمامنا عن طريق المادة الحسية التي ندركها بأحاسيسنا.

وكما تقدم المادة للصورة حسيتها، فإن حركة الواقع الاجتماعي تمنحها الحياة التي تعطيها قيمتها والحركة التي تتحلى بها. فالصورة الفنية في أساس تكوينها انعكاس فني لحركة الواقع الاجتماعي. وهي تبدو دائماً (نوعاً من الواقع المادي المنعكس، ولكنها وضعت خلافاً للصورة الأخرى، كالصور الفوتوغرافية والأفلام الوثائقية، طبقاً للوعي الفردي وتصوراته السياسية والقانونية والأخلاقية والدينية وغيرها من العالم. لذا فإن الصورة الفنية ليست انعكاساً ميكانيكياً للواقع الذي كان الفنان قد تقبله في الحياة. ويبدو العالم الفني الذي يصوره الفنان عادلاً أو مجحفاً، خيراً أو شريراً، واقعياً أو خيالياً.). وفي الحقيقة فإن عكس الصورة للواقع ما هو إلا، فعل النفاذ إلى الواقع بصورة مبدعة، والواقع لا يقدم للصورة تشكيلها الحسي أو حيويتها وحركتها فحسب، وإنما يغذيها بنماذجه الاجتماعية. فأصل النموذج الفني يعود إلى الواقع الاجتماعي. والفن (عن طريق صوره الفنية) يأخذ أساسيات نماذجه من

الواقع، فيكون بطرائقه التصويرية والتعبيرية، فتمنحه تلك النماذج المختلفة التي قام بتجسيدها الأبعاد التي تعطي الفن قيمته ورسالته التي يسعى إلى تحقيقها ونشرها. ولهذا يمكن اعتبار الصورة الفنية شكلاً خاصاً للانعكاس المعمم للعالم.

بعد هذا نفهم العلاقة بين الصورة الفنية والواقع. مثلما يشكل الواقع بأشكاله المتعددة مادة رئيسية للصورة، فإن الصورة بمقدار ارتباطها بهذا الواقع وقدرتها على تجسيده، وعلى تكوين نماذجها منه تستطيع أن تؤثر في ذلك الواقع، وتغير فيه وتدفعه إلى الإمام.

ثاني مكون للصورة هو الفكر. والفكر نوعان، أولهما المخزون الفكري العام الذي يحمله الفنان، وهو شائع ومنظم. الشائع هو ما يتداول بين الناس من حوادث وتصورات وحكايات رافقت الفنان، من دون إرادته، منذ بداية وعيه في مرحلة الطفولة واستمرت معه، وأما المنظم فهو المتمثل في الفلسفة والمنطق وعلم الاجتماع وغير ذلك، والنوع الثاني من الفكر الذي نميزه في الصورة الفنية هو ايديولوجيا الفنان، وهي النظرية التي يتبناها عن قصد أو إيديولوجيا الطبقة التي تنعكس بشكل غير مباشر في صوره الفنية، ولا يبدو المخزون الفكري العام أساسياً في الصورة، فهو منتشر هنا وهناك، وتأخذ إيديولوجيا الفنان المحور الأساسي في الصورة الجزئية، ففي تكامل الصور الجزئية ضمن الوحدة العضوية يبدو الخط العام لفكر الكاتب أو الفنان، علماً بأن الفنان يحاول، عادة، أن ينسق المخزون الفكري العام المستخدم ضمن العمل الفني لمصلحة الإيديولوجيا التي يتبناها وحين لا يتم هذا التنسيق على نحو واضح، يبدو العمل الفني مضطرباً، وأحياناً، متناقضاً ويفقد تواصله مع المتلقي، ومن ثم تأثيره.

إن الفكر في الصورة دعم كبير لها، وتثبيت لتأثيرها في المتلقي. وحين يتحدث عزرا باوند عن الصورة الفنية يجعل الفكر شطر مادتيها. يقول: هي تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن. وهي توحيد لأفكار متفاوتة. ومهما يكن من أمر فالصورة بحاجة إلى الفكر، وحين تخلو من الفكر تغدو هذياناً وفوضى، ولا طائل منها سوى اللعب بالكلمات، وعلى العكس من ذلك حين يغلب الفكر في الصورة على العناصر الأخرى، أي حين يمتلكها من كل الجهات، وتصبح غاية الصورة، عرض تلك الأفكار أو حامل لها تنتفي

قيمتها الجمالية، وتنتقل إلى حيز آخر له علاقة بالذهن أكثر من الفن كالفلسفة والخطب الدينية والسياسية وما شابه ذلك.

يلزمنا أن نذكر في هذا المجال العلاقة الوطيدة بين الواقع والفكر ضمن الصورة الفنية وخارجها. فهو أساسه إنعكاس للواقع الاجتماعي بكونه شكلاً من أشكال الوعي. والأفكار هي ثمرة العلاقات الإقتصادية المادية ونتاج للصراع بين طبقات المجتمع وانعكاس لمصالحهم. ولكن هذه الأفكار لا تلبث أن تؤثر تأثيراً إيجابياً أو سلبياً في القاعدة أي في العلاقات الاقتصادية والاجتماعية التي ولدت هذه الأفكار. فالأفكار توجد في وعي الناس كانعكاس محسوس ثم تقوم بدورها في التأثير في هذا الواقع وتغييره. ومن خلال هذه العلاقة المتينة بين الفكر والواقع خارج الصورة نفهم العلاقة بينهما داخل الصورة. فالفكر في الصورة حين ينسجم مع معطيات الواقع الاجتماعي، وحين يتحد معه ضمن توجه الفنان، تتضح التجربة، وتغدو مسألة إيصالها وتأثيرها أكثر فاعلية.

ثالث مكونات الصورة إلى جانب الواقع والفكر، العاطفة، التي تنساب في نسغ الصورة، فتدعم جمالها وتأثيرها وامتدادها وحيويتها، العاطفة هي ماء الحياة بالنسبة للصورة. فالصور من دون عاطفة تبدو جافة وجامدة تفقد حيويتها وتأثيرها. فالعاطفة تضيف خصوصية الفنان وتميزه عن غيره، ونستطيع من خلال دراسة التشكيل العاطفي في الصورة أن نميز هذا الفنان من ذاك، وهذا الشاعر من غيره. إن الفنان يضفي، على خلق الصورة الجمالية، موقفه العاطفي إزاء ما يصوره. ولا يمكن لرؤيته إلا أن تبقى ذاتية على نحو عميق، وتحمل طابع شخصيته الخاصة، لكي تكون شأنها شأن أي تعبير عن بنية الفرد الروحية في إنسجام أو لا إنسجام مع المثل الجمالية للمجتمع.

وإذا اختفت العاطفة من الصورة لا تلغيها وإنما تلغي كثيراً من تأثيرها وقيمها كما تفقد حرارتها، وعلى العكس من ذلك، فالعاطفة حين تطغي على الصورة تفقد موضوعيتها، وتغدو، في كثير من الأحيان، ملتصقة بصاحبها ولا تتعداه، وأبسط ما يقال هنا أنه يجب أن تكون العاطفة متزامنة مع التجربة ومتداخلة مع الرؤية، ومتوازنة مع الرؤيا، لتأخذ دورها كعنصر حيوي في إبداع الصورة وفي دفعه إلى الأمام.

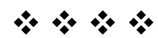
ثم يأتي دور اللاشعور هذا المكون الحيوي في الصورة، ويعني هذا المصطلح المخزون الثقافي والنفسي للفرد وللجماعة، المتراكم داخل الفنان، ويتسع هذا المفهوم حين يتجاوز التجربة الذاتية إلى الذاكرة، فهو ليس المقموع إجتماعياً على مستوى الفرد فحسب، وإنما المتراكم تاريخياً مما انتجته التجارب الجماعية السابقة. وتبدو أهميته واضحة بالنسبة إلى الصورة، التي هي لقاء منسجم واتحاد متعاشق بين التجربة الآن وتجربة الماضي، وبين تجربة الفرد التي تمثل تجربة طبقة ومن ثم ملامح عصر، وبين تجارب جماعية وفردية ماضية. ولعل أهم ما يميز دور اللاشعور في الصورة أنه يغني الصورة بذكريات الطفولة التي تضفي عليها نكهة خاصة، تتميز بالخصوبة والدهشة، كما يغنيها بالتجارب الجماعية السابقة، وما الأسطورة والرمز التاريخي والديني وما إلى ذلك سوى صحوة اللاشعور ضمن الصورة الفنية. فاللاشعور هو وراء توالد الصور وتفرعها عنها وتنوعها وغناها، وهو إضافة إلى ذلك، يزود الفنان بجدة رؤيا متميزة.

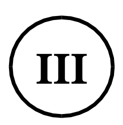
من أجل هذه الأهمية الكبيرة، ذهب بعضهم إلى الاحتكام إلى اللاوعي، وجعله العامل الأساسي لنشوء الصورة الفنية. وقد ربط النفسيون عملية الإبداع باللاوعي. وقد انطلق النقد النفسي للفن إلى البحث عن قيمة النص النفسية باعتبار أن هذا العمل هو سجل لاشعور الأدباء والفنانين. على كل فإن اللاوعي لا يمكن أن يتجاوز كونه أحد العناصر، وغيابه لا يلغي الصورة، كما يمكننا القول أن مخزون اللاوعي بأشكاله المختلفة يستثار بأمور واقعية معاصرة. فالفنان لا يستخدم أسطورة ما أو رمزاً معيناً لولا وجود مثير واقعي وجه تصوره وأحاسيسه إلى هذه الأسطورة من دون الأخرى أو هذا الرمز من دون غيره. وأسقط ذلك على الحادثة المثيرة، التي يريد تجسيدها.

والمكون الخامس للصورة هو الخيال، هذا النشاط الذهني المؤثر الذي يتجلى في أعلى مستوياته في الصورة، فهو الذي يستحضر المواد الخام للصورة وينتقي منها الجزئيات التي ستكون الصورة فيما بعد، ويدمجها بعضها مع بعض حتى يفقد كل عنصر ملامحه التي يحملها قبل التكون فتظهر هذه العناصر في هيئة كلية متميزة، بعد أن يكون قد نسقها الخيال ووضع كل جزء في مكانه من الصورة، ووضع كل صورة جزئية في مكانها المناسب. وهو الذي يوحد بين المتباعدات ويجمع بين المتناقضات ويكون منها معطى فنياً ذا مناخ متميز،

فالخيال يساعد الوحدة العضوية على تشكلها، فيختار المناسب ويبتر الزوائد ويقوم بعملية ضم عناصر الوحدة وضبطها وتنسيقها ودمجها.

فكما يرى معظم النقاد أن الوجود المرئي والمحسوس بألوانه ومقاييسه وأحجامه، وبعناصره الأربعة التي تحدثت عنها الفلسفة القديمة: النار والتراب والهواء والماء هو الذي يقتنص منه الخيال عناصر الصورة ويستمد الرموز يجسد فيها معاناة الفنان، فيفكك عناصر الواقع ويهبها وظائف جديدة، يغور في أعماقها ويضيء جوهر وجودها، فيعيد إلى الواقع وهجه وإنسجامه ويحقق بذلك إندماج الشعور واللاشعور، الحقيقي واللاحقيقي. العقل والعاطفة في الصور المتماسكة برباط الرؤيا الروحية الكثيفة. ولكم يدهشنا أن نرى العناصر المتباعدة جداً في المكان وأحياناً المتناقضة، هي التي تجمع لتؤلف الكيان المنسجم المتحد، أي الصورة. الخلق الجديد للكون.





الصورة الفنية في الرسم والصورة الفنية في الشعر

الفنون التشكيلية، الرسم والعمارة والنحت والزخرفة والديكور بالنسبة للمكان هي فنون مكانية، تأخذ حيزاً في المكان، وهي تعبر عن الزمان من خلال المكان، وتجسد موضوعاتها من خلال المحسوس، المرئي والملموس، ويأخذ البصر من بين الحواس الحيز الأول في تقويمها، وهي لذلك تكون محدودة بحدود المكان المحاكى، والمنقول إليه، الرسم من خلال لوحته المحدودة ومشهدها الواحد، والعمارة من خلال تكوينها المرئي ومكانها المقيس، والنحت من خلال مادته الصلبة، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الفنون التشكيلية المحكومة بالمكان لا تتوقف عند حدوده المقيسة في تعبيرها، بل تتجاوزه من خلال إمكاناتها الفنية، فقد يكون بالإمكان تحويل الفنون المكانية إلى زمانية وذلك بإدخال عنصر الحركة في الفنون المكانية، وما الزمان إلا حركة في المكان. ويبدو ذلك عندما تتفجر الألوان وتتداخل مولدة ألواناً جديدة، والإتزان بين الكتلة والفراغ في العمارة وتناسقها مع الفراغين الداخلي والخارجي، وتبادل الظلال والأضواء في الأشكال النحتية بإحداث سمفونية صامتة وإنسياب الخطوط المتحركة بإحداث حركة لانهائية.

وتحدث الحركة الداخلية لهذه المعطيات من خلال تولد الأشكال الذي ينتج حركة داخلية، وهي حركة بصرية موسيقية لا صوتية، غير مسموعة بالأذن بل هي مرئية بالعين، وأقرب مثال على ذلك هي الحركة الضوئية فهي لها حركتها وموسيقاها وأنغامها الغير مسموعة تتعالى وتنخفض، تحس بهذه

الموسيقى العين، وعليه يمكن قياس الموسيقى الصادرة في حركية الألوان والأشكال والكتل.

وهناك أيضاً النغم اللوني الصادر من تجاور لونين يتولد عنهما لون ثالث. هذا اللون الثالث هو غير موجود مادياً ولكنه ناتج عن اندماج لونين، يولد عنهما محدثاً نغماً صامتاً لتراه العين، كذلك الأنغام الصادرة من إتساق الكتلة والفراغ في تبادل الظل والضوء، تولد أشكالاً من خلال تداخل الأشكال التي تولد أشكالاً جديدة.

هذا التولد الصادر من الحركات الثلاث، ضوئي لوني شكلي هي الموسيقى الصامتة التي نعنيها وهي الحركة الداخلية للفنون المكانية التي تحولت إلى فنون زمانية من خلال حركتها الداخلية الصامتة ولها موسيقى بصرية وإيقاع متولد من حركية الأشكال، ذلك الإيقاع الذي يحس به المبدع والمتلقي.

تحدث ستولنتيز عن الإيقاع الموجود في الفنون البصرية فقال «عندما يستعمل الكاتب لفظ إيقاع يقصد به أن هناك حركة داخل العمل الفني.. ويمكن التأكد أن هناك أنواعاً لا حصر لها من الإيقاعات والحركة في الفنون البصرية».

فالإيقاع موجود، داخل النفس البشرية، وكامن في الأشياء والأشكال، وصادر من الكون وعندما تتحد هذه الإيقاعات الثلاثة وتتفاعل مع الإيقاع الجمالي الصادر من العمل الفني تحدث التجربة الجمالية (العمل الإبداعي).

أما الشعر بالنسبة إلى الزمن من فصيلة الفنون الزمانية، أي أنه لا يقدم المكان، وإن كان يسعى إلى تجسيده وتشخيصه، كالفنون التشكيلية. وهو من الفنون التي تتعامل بالكلمة، ووسيلة التعبير الشعري الكلمة، إذ عن طريقها يبني عالمه ويصوغ نماذجه، ويطرح رؤاه ويمتلك تأثيره. فطبيعة مادة الشعر والمكونة له تختلف في طاقاتها عن المادة في الفنون التشكيلية. ومادة الشعر الكلمة والكلمة عالم قائم بذاته، وهي ضمن التركيب، والتركيب ضمن الصورة، والصورة ضمن النص تستطيع أن تعبر عن المكان، وإن كانت لا تستطيع أن تقدم الزمان بإطلاقه والمفهوم بتنوعه وتعدده. والصورة الشعرية تشكيل زماني يصوغها الفعل فيوحي بتكوينها، وهي لا تحاكي المكان المقيس، وإنما تتشكل من إيحاء ذلك المكان، وإنعكاسه في ذات الشاعر.

ويؤكد عز الدين اسماعيل أن التشكيل المكاني في القصيدة كالتشكيل الزماني، معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها. عندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة، والتلاعب بمفرداتها وصورها وفقاً لتصوراته الخاصة. وقد قيل في هذا المعنى أن الفنان يلون الأشياء بدمه.

هنا تلتقي الفلسفة النفسية للصورة الشعرية والتفسير النفسي للمكان، فالشاعر يشكل الصورة مستمداً عناصرها من عينات المكان، فيصير المكان مكاناً نفسياً. ويستطرد هنا عز الدين إسماعيل بقوله: وعلى هذا ينبغي أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي، وكل ما ترتبط به الصورة في المكان المقيس هو المفردات العينية بما لها من صفات حسية أصلية فيها أو مضافة إليها.

وتتميز الصورة الشعرية بوفرة المواد التي تساعد على تشكيلها، وترفع من قيمتها كالإيقاع؛ فالإيقاع في الصورة الشعرية هو خاصة جوهرية من خواصها به تحقق التجربة أقصى غايتها، وتأتي الإيقاعات على صورة رموز تتخطى الإدراك الحسي وتتطلب جهداً شاقاً ومرات طويلاً لتذوق وجودها والتغيرات لا تظهر في شكلها المتنوع المنظم إلا في جوهر اللحظة الإيقاعية.

وأيضاً تتميز الصورة الشعرية بتنوع الحركة وتعددها عن طريق إتكائها على الفعل، والزمان، وامتداده وتنوعه. وعلى الرغم من إننا نلحظ الإيقاع والحركة والزمان في الصورة التشكيلية، لكن هذه العناصر يبدو وضوحها أقل منه في الصورة الشعرية. والإيقاع في الصورة الشعرية مسموع، وأثر الإيقاع المسموع أكبر من الإيقاع المرئي، أو الصامت، ومثل ذلك الحركة والزمان.

إن الصورة الفنية في الفن التشكيلي والشعر ليست منفصلة عن التجربة والشعور والرؤيا والفكرة كما يقول عز الدين إسماعيل، وإن لا وجود لهذه خارج الصورة الحسية فعندما تخرج المشاعر إلى الضوء تبحث عن جسم فتأخذ مظهر الصورة في الشعر والرسم والنحت.



الفصل الخامس

قصيدة الصورة في الشعر العربي

- في الشعر القديم
- في الشعر الحديث

قصيدة الصورة

في الشعر العربي القديم

من الطبيعي أن نجد الصورة الفنية على إختلاف أنواعها ومستوياتها ووظائفها في الشعر العربي، شأنه في ذلك شأن كل شعر آخر فقد كانت الصورة ولم تزل هي جوهر الشعر الثابت ووسيلته التي لا يستغنى عنها في الكشف عن الحقائق الشعرية والإنسانية التي تعجز اللغة العادية واللغة العلمية عن الكشف عنها وتوصيلها.

ومن الطبيعي أيضاً أن نجد قصيدة الصورة في تراثنا الشعري والنقدي قديمه وحديثه ومعاصره. فالعلاقة بين الشعر والرسم، على النحو الذي فهمت به في التراث النقدي، كانت وراء فكرة التقديم الحسي، أو التجسيم البصري لمعاني الشعر، والإلحاح على الجوانب الحسية للتصوير الشعري، ثم إن ربط الشعر بالرسم كان يفترض أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة فيتلقاها المشاهد تلقياً بصرياً مباشراً، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بعين العقل.

يمكننا أن نلتقط من تراثنا القديم أكثر من مثال لنماذج قصائد كأنها لوحات فنية بما فيها من صور بصرية، والمثال الأول: امرؤ القيس الذي اعتمد في التعبير عن مكنونات نفسه على ركنين من الفن: الوصف والقصص، تطفو عليهما ذكريات عميقة فيها شعور قوي باللذة، وفيها شعور قوي بالألم، ويتجاذبها من الصوبين واستسلام إلى الشهوات والملاهي نفحة من عزة الملوك وترف الأمراء، يصف امرؤ القيس ويقص، وقلما قاده الوصف إلى التفصيلات

والتحليلات النثرية فيهبط من جوه الشعري لأنه يتناول هذين الفنين لحماً ووثباً، فيلقى نطرةً شاملة على المرأة والجواد والطبيعة، ويخرج لها صوراً متعددة الأشكال تحيط بالموصوف على أنواعه، ولكنها لا تقتصر على نقله آلياً ساذجاً بصورته ومثاله، بل تستوحيه أحياناً لتخلقه خلقاً عبقرياً جديداً فيه شيء من الحقيقة وأشياء من الخيال المبدع كقوله في صفة الجواد: مكر مفر مقبل مدبر معاً/ كجلمود صخر حطه السيل من عل.

أما إذا دققنا في معلقته وفي صورها فإنه يبهرنا بتفاصيلها المرئية، فهو رسام بوصفه الحصان، أو فاطمة، أو احدي مهفهفاته البيضاوات ذوات الصدور المجلية كالمرايا. غدائر حبيبه «مستشزرات إلى العلا، التي تتيه في ثناياها الأمشاط المرصعة فتذكرنا بنساء بوتيتشلي.

مهفهفة بيضاء غير مفاضة	ترائبها مصقولة كالسجنجل
كبكر المقاناة البياض بصفرة	غذاها نمير الماء غير المحلل

يقول: امرأة دقيقة الخصر ضامرة البطن غير عظيمة البطن ولا مسترخية وصدرها براق اللون متلألىء الصفاء كتلألؤ المرآة. بيضاء يشوب بياضها صفرة وقد غذاها نمير عذب صاف، والبياض الذي شابته صفرة أحسن ألوان النساء عند العرب.

غدائرها مستشزرات إلى العلا	تضل العقاص في مثنى ومرسل
وكشح لطيف كالجديل منحصر	وساق كأنبوب السقي المذلل

ذوائبها وغدائرها مرفوعات إلى فوق، يراد به شدها على الرأس بخيوط، وتغيب تعاقيصها في شعر بعضه مثنى وبعضه مرسل، أراد به وفور شعرها.

كما يقول بوصفها: وتبدي عن كشح ضامر يحكي في دقته خطاماً متخذاً من الأدم وعن ساق يحكي في صفاء لونه أنابيب بردي بين نخل قد ذللت بكثرة الحمل فاظلت أغصانها هذا البردي.

لقد أجاد امرؤ القيس في التشبيه ورسمه للمرأة ولا يسعنا إلا أنه شاعر رسام ولكن لا نعلم إذا كان قد رسم جواده أو إحدى مهفهفاته، وبالمناسبة يمكن القول بأن الشعور الفني عند امرؤ القيس لعب فيه اللون دوراً مؤثراً إن لم نقل أن اللون كان محور الصورة في بعض قصائده. فقد غرس الألوان في

سياقات تعبيرية، تشكلت من خلالها المواقف الأساسية لبعض أشعاره.

أبو نواس (774 ـ 806م) رسام ولا ريب في معظم قصائده، بتجاربها البصرية الشديدة الملاحظة، برهان على ذلك، من كان بارع اللفظ في تصوير الحانة، والمرأة والليل والظلام، والكؤوس المشعشعة، والمنقوشة بالصيادين والمها، على هذا النحو التفصيلي الدقيق، لن ندهش لو عرفنا أنه بارع في الخط واللون أيضاً، فالتجربة الشعرية لديه كثيراً ما تكون تجربة رسام ينفعل بما ترى العين، فيحاول أن يمسك بالتجربة البصرية بعدته الخاصة، ليبقي روعتها وهي على أشدها أثراً في النفس.

إن سينية أبي نواس والتي أعجبت الجاحظ واعتبرها أفضل ما عرفه من شعر أبي نواس بل هي أفضل من الشعر قديمه وحديثه، وربما كانت رواية ابن الأثير، وهي الرواية التي تتكرر في إخبار أبي نواس لابن منظور، لأبيات أبي نواس المشهورة في وصف الكاس وصورة كسرى في أسفله والمها والفوارس التي ترميها بالقسى، وقوله إنها أفضل شعر، هي وراء عبارته الشهيرة التي أكد فيها الصلة بين الشعر والرسم والتصوير، وقدم الشعر الذي يرسم المشاهد ويجسم المناظر على غيره.

وكان أبو نواس قد أخذ بعض صحبه ومر على المدائن، مدن الأكاسرة فرأى بعض حاناتهم ودور لهوهم وأنسهم التي لم يبق منها غير الأطلال فكتب قصيدته المشهورة:

ودار ندامى عطلوها، وأدلجوا ... بها أثر منهم جديد ودارس

ما حب من جر الزقاق على الثرى ... وأضغاث ريحان جنيّ ويابس

أقمنا بها يوماً ويوماً، وثالثاً ... ويوماً له يوم الترحل خامس

تدور علينا الراح في عسجدية ... حبتها بأنواع التصاوير فارس

قرارتها كسرى، وفي جنباتها ... مها تدريها بالقسى الفوارس

فللخمر ما زرت عليه جيوبها ... وللماء ما دارت عليه القلانس

ففي الأبيات الثلاثة الأخيرة قد يضاهي الواسطي بوصفه الكأس الذهبية الحافلة بألوان من التصاوير الفارسية. ففي أسفلها صورة كسرى وعلى جوانبها صور بقر وحشي وفوارس تختلها، وتحتال عليها لترميها بالنشاب. وقد ملئت

الكؤوس بحيث بلغت الخمر إلى مواضع الجيوب، أو الحلوق من تلك الصور، وصب الماء عليها حيث الرؤوس التي تدور عليها القلانس، أو أغطية الرؤوس الشائعة في ذلك الحين. ومع أن الكأس التي وصفها أبو نواس قد زالت بما نقش عليها من تصاوير، كما زالت الدار والندامى الذين كانت تدار عليهم، ومع أن فرصة المقارنة الجمالية بين صور القصيدة والتصاوير الفارسية قد ضاعت إلى الأبد، فإن المشاهد التي رسمتها هذه الأبيات الأخيرة لم تزل متدفقة بالحياة.

وفي مجمل القصيدة نشعر بجدلية الحياة والموت بكل قسوتها وصدقها. لقد خلت الدار وصارت أطلالاً دارسة، لم يبق فيها من الندامى الذين هجروها سوى آثار من جر الزقاق على الثرى وبقايا ريحان جني ويابس. وفي إطار الزوال والفناء، الذي زاده الرحيل حزناً على حزن، وضع الشاعر أحداث الماضي في صورة تثبته، وتجعله حاضراً في خيال كل ناظر إليه أو قارىء لسطوره أو مستمع لشعره.

كما يستبق أبو نواس الرسام الهولندي فرمير ويتنبأ بصورة، لا يمكن أن تكون إلا لذلك المتصيد العبقري للنور واللون فرمير:

قامت بإبريقها والليل معتكر   فلاح من وجهها في البيت لألاء
فأرسلت من فم الإبريق صافية   كأنما أخذها بالعين إغفاء

يمكننا أيضاً أن نقف عند رائعة البحتري (820م ـ 900م) الشهيرة في وصف إيوان كسرى بالمدائن مطلعها (صنت نفسي عما يدنس نفسي. .) في هذه القصيدة مقطع رائع يصف فيه رسماً لمعركة على أحد جدران القصر الذي كان فيه الإيوان، يذكرنا برسامي النهضة الإيطاليين مثال، أوتشيلو الذي أبدع في تصوير المعارك.

الصورة هي معركة حربية دارت عند مدينة أنطاكية بين الفرس والروم سنة 540م. ويبدو أن المصور قد أجاد التصوير حتى شعر البحتري بالرهبة أمامها، وخيل إليه أن الموت ماثل فيها، بينما كان كسرى أنوشروان واقفاً تحت علمه الكبير يحرض الجند على القتال. وقد لون المصور، لون ثوب كسرى باللون الأخضر كما صبغ جواده باللون الأصفر، وصور القتال الدائر في صورة

بلغت من الحيوية أن وصفتهم عين الشاعر بأنهم، جد أحياء ولولا أنهم مقيدين على الجدار بألوان الصورة وخطوطها وظلالها أو مأسورين في بروز النحت ونقوشه الحجرية لما أحس خفوت صوتهم وسكون جرسهم. ولقد بلغ التصوير من الحيوية حداً جعل الشاعر يندفع إلى الصورة بيده ليرى أصورة هي أم حقيقة.

وإذا ما رأيت صورة أنطا ... كية ارتعت بين روم وفرس
والمنايا مواثل، وأنوشر ... وان يزجى الصفوف تحت الدرفس
في إخضرار من اللباس على اصـ ... فر يختال في صبيغة ورس
وعراك الرجال بين يديه ... في خفوت منهم وأغماضِ جرسِ
من مشيحٍ يهوى بعامل رمح ... ومُليحٍ من السنان بترس
تصف العين أنهم جد أحياء ... لهم بينهم إشارة خرس
يغتلي فيهم ارتيابي حتى ... تتقراهم يداي بلمس

نلاحظ اهتمام الشاعر الدقيق باللون والحركة التي يقوم بها الرجال ونوع السلاح كأنه إهتمام رسام.

ولا بد أن نذكر المتنبي 915 ـ 966 ففي قصائده الكثير من الصور وفيها ما يذهل المرء بملاحظته البصرية النافذة وهنا مثل من قصيدته «على قدر أهل العزم..»

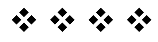
أتوك يجرون الحديد كأنما ... سروا بجياد ما لهن قوائم
إذا برقوا لم تعرف البيض منهم ... ثيابهم من مثلها والعمائم
نثرتهم فوق الأحيدب كله ... كما نثرت فوق العروس الدراهم

كذلك في قصيدته التي قالها في مدح سيف الدولة أثناء مقامه في أنطاكية وهي التي وصف فيها خيمة من الديباج نقشت عليها صورة ملك الروم، وصور أنواع مختلفة من الوحوش والحيوان، حيث جلس سيف الدولة لإستقبال الوفود. ويقول في بعض أبياتها:

وأحسن من ماء الشبيبة كله ... حياً بارقٍ في فازةٍ أنا شائمه
عليها رياض لم تحكها سحابة ... وأغصان دوح لم تغن حمائمه
وفوق حواشي كل ثوب موجه ... من الدر سمطٌ لم يثقبه ناظمه

ترى حيوان البر مصطلحاً بها	يحارب ضدّ ضده ويسالمه
إذا ضربته الريح ماج كأنه	تجول مذاكيه وتدأي ضراغمه
وفي صورة الرومي ذي التاج ذلة	لا بلجَ لا تيجان إلا عمائمه
يقبلُ أفواه الملوك بساطه	ويكبر عنها كمه وبراجمه
قياماً لمن يشفي من الداء كيه	ومن بين أذني كلّ قرمٍ مواسمه

يبدأ المتنبي في وصف الصورة المرسومة على قبة الخيمة أو ما نسميه اليوم الطبيعة الصامتة nature morte فيعجب لرياض لم ينبتها غيث من السحاب، وأغصان شجر عظيم عليها حمائم لا تغني، وبذلك يومىء منذ البداية إلى أنها صور ممثلة، ونسيج حاكته يد الإنسان لا يد الطبيعة. ثم يجول بعينه في حواشي الأثواب التي اتخذت منها الخيمة فيرى عليها دوائراً ونقوشاً كأنها قلائد من الدر الذي لم يثقبه ناظمه لأنه ليس بدر حقيقي، كما يشاهد صور وحوش وحيوانات متحاربة بطبيعتها، يستدرك عى الفور فيتذكر ويذكرنا بأنها تبدو في الوقت نفسه حيوانات مسالمة لأنها مجرد صور لا روح فيها. ومع ذلك فإن اللوحة الدرامية التي صورها في قوله (يحارب ضده ويسالمه) لا تلبث أن تغريه بحيويتها وحركتها فيقول إن الريح إذا ضربت تلك الثياب ماجت وكأن الخيل المسنة التي عليها تصول وتجول، وكأن الأسود تختل الظباء لتصيدها. ويصور ملك الروم وهو ساجد لسيف الدولة. ومع أن الملك متوج فإن التاج الحقيقي هو العمامة التي تزين رأس سيف الدولة، لأن تيجان العرب عمائمها. ثم يزيد الشاعر في تصوير ذل الملوك الذين يغلبهم سيف الدولة كما غلب هذا الملك فيقول إنهم يقبلون بساطه لأنهم لا يقدرون على تقبيل كمه أو يده.



قصيدة الصورة
في الشعر العربي الحديث

لم تعرف قصيدة الصورة بدايتها الشعرية الحقيقية ولم تصبح الصورة موضوعاً متكاملاً للقصيدة إلا مع حركة الشعر الحديث. فظهرت قصيدة الصورة التي تصف اللوحة الفنية أو التمثال فتستوحي مضمونها أو شكلها، أو تجعلهما مناسبة لتقديم رؤية الشاعر للعالم، أو نقده للعصر والمجتمع أو تأملاته عن وجود الإنسان ومعناه، فمن قصيدة يحاول فيها الشاعر أن يستلهم طريقة الفنان التشكيلي بوجه عام والرسام بوجه خاص في تشكيل القصيدة وبنائها، إلى قصائد موجهة إلى كبار الفنانين والمصورين، إلى قصيدة مستوحاة من صور ولوحات فنية.

لقد أكد شعراء الحداثة، خلال تجريبهم، أن الشكل الشعري ليس الوزن والقافية فقط. ومن خلال تعامل النقد الأدبي مع نتاجهم يتبين محاولاتهم لإبداع شعر يقوم على حركة داخلية تجعل من الشكل والمحتوى وحدة، وأن تلك الحركة تتولد من الصورة الشعرية ومن تداخل الصور بالإضافة إلى حركة الإيقاع. فارتقت الصورة عندهم من كونها عنصراً إضافياً تزينياً إلى عنصر بنائي مكون يوازي العنصر الإيقاعي ويشارك في عملية السحر الشعري.

وبالفعل فقد وقف الشعراء والنقاد الحديثون إلى جانب بناء الشعر صورياً معتبرين أن وحدة التعبير الشعري إنما هي الصورة. فمع هدم البنية الإيقاعية وهدم عمودية البلاغة القديمة وتجاوز اللغة العاطفية من ناحية وتعقيدات العصر الفكرية والوجدانية والبحث عن وضعية فضلى للإنسان المعاصر وخلق عالم مغاير وإيقاع اللحظة الحضارية والبيئة الوجودية القلقة والإحساس بالدهشة والمفاجأة المستمرة والإطلاع على بنية الشعر الغربي، والفلسفة الجمالية، كل ذلك دفع

الشعراء لإيجاد مصطلح شعري جديد يعبر عن الموقف الحضاري الراهن من هنا اللجوء إلى الصور والرموز والأسطورة وبالتالي اللجوء إلى التتابع الصوري.

لقد رفض هؤلاء الشعراء بنية الشعر العربي التقليدي كما رفضوا القوانين التقليدية لبنية الصورة رفضاً مطلقاً، لاعتبارها نصاً خارجياً زخرفياً تزينياً، ولاعتبارها تركيباً ذهنياً رياضياً حرفياً جافاً مباشراً غير قادر على إثارة العواطف، ولاعتبارها تراكمية استطرادية تستطيل وتتشعب كأنما هي غاية بذاتها، ولاعتبارها شيئاً حسياً حرفياً شكلياً، ولاعتبارها وجوداً مسطحاً تفعل على مستوى واحد هو المستوى الدلالي، ولاعتبارها عنصراً توضيحياً.

تقول سلمى الجيوسي: لم يكن بإمكان الشعراء أن يعبروا عن الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر، فلجأوا إلى الصور والأساليب المواربة من إشارة ورموز وفولكلور وأسطورة، وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربي المعاصر الغني بالصورة في اجتياز العتبة من الأساليب القديمة إلى أسلوب جديد.

ويرى كاسبر أرنت أن الأمم لم تكن تفكر بالأفكار بل بالصور، ويبدو أن الشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد ويمنحان الأشياء حياة داخلية وشكلاً إنسانياً، ويبثان إيقاع الروح في الأشياء.

ولما كانت الكلمة تؤنس الشيء وتجعله ينفتح على الوجود الإنساني وكانت في زمن الفطرة ضوءاً يمنح الأشياء وجوداً، فقد استحالت فيما بعد إلى كلمة تجريدية تعبر عن جميع الأشياء بمعايير العقل، أما الشاعر فعليه أن يعبر بمعايير الخيال، ذلك أن الشعر رؤيا، واللغة لا تقدم سوى المفاهيم.

أما محمود درويش الشاعر الفلسطيني فيعتبر أن الصورة مكون أساسي في القصيدة، لكنها ليست كافية وحدها، فهي جزء من مكونات عدة في بناء القصيدة الحديثة، ويأخذ درويش على بعض الشعراء الإسراف في تكديس الصور المجانية بدون أن يكون لهذه الصور الشعرية وظيفة جمالية ولا منطق بنائي أيضاً، فالصورة يجب أن تكون لها وظيفة يحددها الشاعر أو يخضع لمتطلبات بناء القصيدة وشكلها وإلا فالصورة السينمائية أقوى.

سأبدأ برائد الجدة في الشعر العربي المعاصر الشاعر خليل مطران، الذي

أدخل عنصر الملاحم وعنصر الدراما على الشعر العربي، وغلبهما على روائع قصائده، فلم يعد شعره، تغنياً بعواطفه الخاصة وآماله وآلامه، بل خرج بالشعر عن نطاق شخصية الشاعر. وكما اتخذه للقصص، اتخذه وسيلة للوصف والتصوير. وكثيراً ما نراه يجمع في القصيدة الواحدة بين كل العناصر فيقص ويصف ويصور معاً. وقد أدت غلبة عنصر الخيال عند مطران إلى بروز فن الوصف التصويري في شعره.

ويرى الدكتور إسماعيل أدهم أن «مطران وصاف مصور من الطبقة الأولى بين شعراء العربية لا ينافسه في هذا غير ابن الرومي وبراعته في الوصف والتصوير مشهود له بها. والأصل فيها طبيعة المراجعة التي تأصلت في نفسه، والتي تدفعه إلى العناية بتفاصيل الأمور وجزئياتها، ومن هنا إعادة الكرة تلو الكرة على الشيء الواحد حتى ينتزع منه مجموع أشكاله وينزل بها إلى مقوماته من الجزئيات والتفاصيل، ولعل هذه الناحية التصويرية الوصفية هي التي أعانت الخليل على أن يكون شاعراً قصاصاً لأن القص يتطلب الوصف والتصوير، وهما صفتان غالبتان على شخصية مطران الفنية».

وتطالعنا قصيدته الأولى التي يرجع تاريخها إلى سنة 1888 والتي إختار لها هذين التاريخين (1806 ـ 1870م) عنواناً لها لدلالتهما على موضوعها التاريخي يستهلها الشاعر برسم لوحة واسعة للجيوش المتدفقة من فرنسا وبروسيا إلى معركة فينا، فيبدأ كما يبدأ المصور لوحته بالأرضية التي تحدد الإطار واللون النفسي بهذه الأبيات:

مشت الجبال بهم وسال الوادي	ومضوا مهاداً سرن فوق مهاد
يحدي بهم متطوعين كأنهم	عيسى ولكن الغناء الحادي
لله يوم قد تقادم عهده	فيها وظل يروع كل فؤاد
يوم تجف لذكره أنهارها	خوفاً ويجري قلب كل جماد

ثم ينتقل مطران من هذا المنظر العام للمعركة إلى تفاصيل الساحة فيصف جيش بروسيا:

لبروسيا في أرض يانا عسكر	مجر شديد البأس وافي الزاد
وخيامه في الأفق ماثلة على	ترتيب سلسلة من الأطواد

نفرت طلائع خيله		تترقب الأعداء بالمرصاد
فأتوا كما يجري الأتي مشعباً		في غير مجرى مائه المعتاد

يزاوج مطران هنا بين السكون والحركة، وبين الوصف والتصوير. فهو يصف خيام جيش بروسيا الجرار أي عسكره المجر وقد تتابعت كسلسلة من الجبال، ثم يصور الحركة في طلائع الخيل التي نفرت منذ الضحى تترقب الأعداء وكأنها الآتي أي السيل مشعباً في غير مجرى مائه المعتاد، وكان عنصر الدراما أي الحركة ملازم لخيال الشاعر وملكته الواصفة.

ثم ينتقل إلى وصف نابليون وجيشه فيقول:

وكأن نابليون في إشراقه		علم على علم الزعامة بادي
المجد رهن إشارة بيمينه		والنصر بين يديه كالمنقاد
والفخر في راياته متمثل		وطلائع العقبان في ترواد

كأننا في هذا الوصف أمام لوحة تشكيلية نشاهد فيها نابليون يشرف على المعركة وكأنه علم فوق جبل الزعامة، والمجد رهن إشارته، والنصر بين يديه، والفخر متمثل في راياته، وطلائع العقبان والطيور الجارحة تتردد فوق الجيش مما يؤذن بنشوب المعركة حتى تتصيد تلك الجوارح من جثث القتلى زاداً دامياً، وبالفعل تبدأ المعركة فيكمل على النحو التالي:

فتهيأ الألمان لاستقباله... كالحائط المرصوص من أجساد... ونحس بقوة الإصطدام الأول من الحركة الدافقة التي تنبعث من غمغمة الجند، وسل الأسلحة وركض الجياد، ورنين الآلات، وإشتعال النيران، وكأنها شهب ضخام يتبادلها الطرفان، والرجال تهوي إلى الثرى كالسنابل يلقي بها منجل الحصاد، وقد احتدمت حفيظة الرجال وارتفعت حماستهم. ثم يأخذ مطران في التمهيد لنتيجة المعركة، وهنا تتلاحق الصور التمثيلية التي يعج بها خيال مطران في تضاعيف الصورة العامة حتى تختلط تلك الصور لسرعة تلاحقها، فلا نكاد نسايرها. فالموت يطوي الصفوف في أول صورة، ولكنه يترك الدم أثره وإذا بهذا الدم يصبح بحر عباد، وإذا بالموت يمخر هذا البحر كأنه فلك، وبذلك تجتمع كل هذه الصور لترسم أمام الخيال لوحة تلك المعركة الدامية.

ثم ينتقل الشاعر إلى تصوير الحالة النفسية للبروسيين المنهزمين، وبعدها إلى

التمهيد في مهارة للأخذ بالثأر. ثم يواصل الشوط حتى يصور لنا نهوض الألمان من كبوتهم وانتصارهم بعد هزيمتهم في عزم وقوة.

هذه القصيدة اللوحة تدلنا وتؤكد لنا أن خليل مطران شاعر ورسام فقد بز الرسامين بدقة وصفه في جميع أبيات قصيدته فجاءت مبنية بناء محكماً، من افتتاحيتها حتى خاتمتها، . وفي خلال الشوط كله، لا يعدم الشاعر منفذاً يفصح فيه عن وجدانه الخاص ومشاركته العاطفية والإنسانية، وكل ذلك في فن مركب دقيق وغني بالصور.

أما قصيدة نازك الملائكة التي تتحول فيها من شاعرة إلى رسامة بالكلمات ويغدو القلم ريشة تلون وتظلل، وتصبح البنية اللغوية والإيقاعية تشكيلاً فنياً نكاد نلمحه بأعيننا ونحسه بأيدينا، هي بعنوان «النائمة في الشارع» حيث تبدأ برسم صورة وصفية لمأساة الطفلة، إذ تتكون هذه الصورة من جزئيات لونية تحاول أن تجعل من تكامليتها لوحة نافرة، تلاوينها خليط من المرئي والمحسوس، من المبصر والمتخيل، مستعملة لفرشاة رسمها فعاليات مستمدة من لحظات يتناهبها الوعي واللاوعي، المدرك عقلياً واللامدرك، (أي ما خرج عن حدود العقل)، تشكل من هذه الحركات الإحساسية موقفاً شعورياً واحدا يعطي بعداً خامساً للوحة المرسومة:

انتصف الليل وملء الظلمة أمطار   وسكون رطب يصرخ فيه الإعصار

وبعد أن هيأت الأدوات الصائغة للوحة بدأت تحفر مادتها فتشدنا نحن المتلقين من أحاسيسنا لنتنازل عنها، فنضعها بتصرفها، كي تتماهى مع أحاسيسها، وبذا تضمن تكاملية الهدف من الموقف.

ضمت كفيها في جزع في أعياء   وتوسطت الأرض الرطبة دون غطاء
ظمأى. ظمأ للنوم، ولكن لا نوما   ماذا تنسى؟ البرد؟ الجوع أم الحمى؟!!

لقد شكلت من التساؤل التعجبي حبالاً نشرت عليها أحاسيسنا نحن المتلقين، بينما لم تتجاوز التجربة الشعورية، حتى الآن، حدود الوصف التقريري للحالة، والأمر يبدو جد طبيعياً، لأن قسوة الحياة، وإنهيار القيم الإنسانية تشكلان مسبباً معقولاً من مسببات المأساة التي تمثلها الطفلة (مادة اللوحة) والتي تمثل ملايين الأطفال الذين يضيعون ضمن زحام آلام إنسانية معذبة، والكرة الأرضية تدور.

والملاحظ أن الفن، هنا، يعكس طبيعة الشعر الناضج والتزامه بقضية الإنسان (جوهر مادته)، لذا كشفت الشاعرة تجربتها الشعورية في نقطة الضوء هذه حيث تحدث الهزة الداخلية عند تفريغ آخر شحنة إحساسية في المقطع الأخير من القصيدة:

ونيام في الشارع يبقون لا مأوى   لا حمى تشفع عند الناس ولا شكوى
هذا الظلم المتوحش باسم المدينة   باسم الإحساس، فوا.. خجل الإنسانية

هكذا ينتهي المقطع الأخير من قصيدة «النائمة في الشارع» ليكف عن لحظة التكثيف الشعوري التي تمثلت في لمس المأساة.

ويطالعنا الشاعر صلاح عبدالصبور بقصيدة من ديوانه «شجى الليل» بعنوان «تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية»، في هذه القصيدة بداية يدل عنوانها على أسلوبها ومنحاها. وفيها يصف الشاعر ولا يستوحي عملاً فنياً محدداً، وإنما يشكل بكلماته وإيقاعاته وبنية عباراته صورة مؤلفة من ثلاثة مقاطع، يقدم أولها عناصر الصورة من اللون والحركة، وإطار الاكتئاب المحيط بها:

عناصر الصورة: لون رمادي، سماء جامدة/ كأنها رسم على بطاقة/ مساحة أخرى من التراب والضباب / تنبض فيها بضعة من الغصون المتعبة/ كأنها منحدر في غفوة الإفاقة/ وصفرة بينهما، كالموت، كالمحال/ منثورة في غاية الإهمال/ نوافذ المدينة المعذبة.

الحركة: محبوسة: ثقيلة: هامدة.

الإطار: قلبي المليء بالهموم المعشبة/ وروحي الخائفة المضطربة/ ووحشة المدينة المكتئبة.

إن هم الشاعر هو رسم صورة فنية للإكتئاب الذي ملأ قلبه وروحه ومدينته.

أما الشاعر عبدالوهاب البياتي فيقدم لنا قصيدة «ثلاثة رسوم مائية» من ديوانه، الكتابة على الطين، والشاعر في هذه القصيدة ينظر بعين الرسام ويصور بريشته. ولكنه لا يقدم تقريراً تشكيلياً ولا يعنى بالجانب الشكلي على الإطلاق. إنه سندباد حائر ثائر يرسم ثلاثة رسوم مائية في منفاه الوحيد، يتحسر في أولها

على مغامراته الماضية في المرافىء، والقلوب والمدن البعيدة، ويناجي في ثانيها محبوبته الحورية أو الحرية، التي ارتحلت مثله، «كما ارتحل المجوس بلا طقوس»، وراحت تموت مثله في المنفى «هرباً من الظلمات والأموات والليل الطويل»، بعد أن غدرت بها الألوان والدنيا كما غدرت بعاشقها اللعوب، ثم يخاطب هذه المرتحلة المجهولة التي تتنكر مرة في زي ساحرة وأخرى خلف قناع أميرة، تضاجع البرق في قاع البحار، وتركض غزالة في الجبال، تتراقص فراشة على وجوه العاشقين، وتهاجر مع الطيور: وعلى زجاج نوافذ المقهى وفي ليل الشوارع تشعلين، نار الحنين، وعلى سطوح منازل المدن البعيدة تمطرين بينما يموت الشاعر السندباد «كقطرة المطر الحزين» وهو لا يستطيع أن يتحول كل هذه التحولات التي نعرفها في شعره لأن التحول الوحيد الذي يقدر عليه في منفاه هو أن يتنكر بقناع أعياد الطفولة أو بعناد الرافضين، ويظل يموت كقطرة المطر الحزين على وجوه العابرين.

لقد وفق البياتي عندما سمى هذه الصور الشعرية رسوماً مائية. فالماء والميناء والسفن والمنفى والرحلة والتحول دالات حية على هذا السندباد الثائر الذي حاول تشكيل المقاطع الثلاثة في أغنيته على نحو ما يشكل الرسام رسومه المائية، بحيث امتزجت الكلمة باللون إلى الحد الذي أوشكت معه مقاطع القصيدة أن تصبح رسوماً بالكلمات، وكادت الألوان تصبح ألحاناً ملونة.

وقد تألقت قصيدة الصورة مع شاعر المهجر الأكبر وأحد أعضاء الرابطة القلمية إيليا أبو ماضي: هذا اللبناني الذي استقر في نيويورك، إمتاز بعمق الأفكار في ابحار من المنظور إلى الماوراء المنظور وتألق الصورة وتأنقها. صنع من الواقع والخيال طبيعة خلابة حية رفعها التشخيص لتكون محط رحال ونقطة أساسية في البحث عن وحدة الوجود.

لقد رقت صورته وشفت في الوصف والتصوير، في جميع دواوينه: تذكار الماضي، الجداول، الخمائل، قبر وتراب. وقد وقف أبو ماضي على ضفاف جداوله وفيض الشعر في سليقته وطبعه، ينظر إلى الوجود بدهشة يتأمل ويصور.

يتناول إيليا أبو ماضي وصف الطبيعة، وللطبيعة مواسم، فوجه ربيعها وصيفها يفترق عن إطلالة خريفها وشتائها، ذاك مشرق فرحاً وزهواً ونضارة. وهذه متجهمة حزناً وكآبة وإصفراراً. فها هو أبو ماضي يمضي إلينا في وصف الطبيعة الربيعية في قصيدة «شاعر الشهور».

أيــار يــا شــاعــر الــشــهــور ... وبــســمــة الــحــب فــي الــدهــور
وخــالــق الــزهــو فــي الــروابــي ... وخــالــق الــعــطــر فــي الــزهــور
وغــاســل الأفــق والــدراري ... والأرض بــالــنــور والــعــبــيــر
لــقــد كــســوت الــثــرى لــبــاســا ... أجــمــل عــنــدي مــن الــحــريــر
فــلا ثــلــوج عــلــى الــروابــي ... ولا غــمــام عــلــى الــبــدور
تــشــكــو إلــيــك الــشــقــاء نــفــســي ... ومــا جــنــاه مــن الــشــرور
كــم لــذع الــزمــهــريــر جــلــدي ... ودب حــتــى إلــى ضــمــيــري
والــغــيــث مــرتــاعــة كــطــيــر ... مــخــبــآت مــن الــصــقــور

أيار في هذه القصيدة، مشرق نير، بسمة حب، مزهو عابق بالشذا يمحو بالنور وجه الشتاء، وبالعشب والزهو بلادة الأرض وصقيعها بعد أن أنطقها الشاعر بفعل الحب ثم وقف وقفة المنتصر إثر عراك وعناء شاكياً إلى الربيع صنيع الشتاء شرورا وزمهريراً وغيثاً هاطلاً، ورعداً، وانحجاب أنجم. فأيار عند أبي ماضي يبتسم بالحب بسمة رضى وعذوبة تتناسب مع طفولة الربيع وطهره، والأرض مكسوة حرير، والنفس تشكو الشتاء وشروره، «فقد لذع الزمهرير جلده». فهذه القصيدة تنطوي على وجهين متباينين ومتشابهين في آن. وجه العبوس، والتجهم في ملامح الشتاء، يتصل به لا بل ينبثق منه وجه الربيع خارجاً من كوة العتمة والخوف والقلق، وهي تحمل في جميع صفاتها ما يحمله الكائن البشري من ميزات وانفعالات.

فالصورة تتضمن لوحتين رائعتين، إحداهما ربيعية، ماثلة لناظريه، والثانية شتائية مكفهرة، مرسومة في البال والخاطر. والتعابير هادئة تمضي على سجية في بساطة الألفاظ الخالية من التعقيد والتكلف، فهي في آن عميقة وبسيطة ورقيقة التراكيب، ومحطاتها الأساسية، الحب خالق الزهر والعطر، غاسل الأفق والدراري بالنور. واللافت في هذه الصورة الصلة الحميمة بين الإنسان والطبيعة وما ينتج عن ذلك من تحولات نفسية وجدانية. فقصيدة أبي ماضي بنزوعها منزعاً وجدانياً ذاتياً، لا تتوقف عند الإدراكات الخارجية الحسية بل تعبر إلى الأعماق وتتصل بحقائق الوجود. أو ليس الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة.

أما الصورة في شعر محمود درويش فقد تألقت في جميع مراحله الفنية مع تغيرها من الصورة المباشرة في مرحلته الفنية الأولى عندما كان متأثراً بالشعر

العربي القديم وخصائصه الفنية إلى الصورة الأقل مباشرة بعد تأثره بشعراء المهجر وشعراء المدرسة الرومانسية، وبعدها الإبتعاد عن المباشرة، بارتكازه على الرموز الخاصة في الثقافة العربية.

مرة يقول في قصيدته «بطاقة هوية» سجل! أنا عربي/ ورقم بطاقتي خمسون ألف! وأطفالي ثمانية/ تاسعهم سيأتي بعد صيف! فهل تغضب؟ سجل أنا عربي/ ولون الشعر فحمي/ ولون العين بني/ وميزاتي: على رأسي عقال فوق كوفية/ وكفي صلبة كالصخر/ تخمش من يلامسها/ وعنواني: أنا من قرية عزلاء منسية/ شوارعها بلا أسماء/ وكل رجالها في الحقل والمحجر/ فهل تغضب؟

هذا وقد أكثر درويش من استخدام صور الحياة اليومية في شعره، ولكنه لم يستخدم هذه الصور من باب التقليد لأسلوب فني رائج في الشعر الجديد، بل إنه استخدم هذه الصور تعبيراً عن وجدانه الشعبي العميق وحساسيته الفنية للحياة اليومية، وقدرته على التقاط الشعر الكامن في هذه الحياة، كما في قصيدته «عنوان جديد»: تغير عنوان بيتي/ وموعد أكلي/ ومقدار تبغي تغير/ ولون ثيابي ووجهي وشكلي/ وحتى القمر/ عزيز علي هنا/ صار أحلى وأكبر/ ورائحة الأرض عطر/ وطعم الطبيعة سكر.

كذلك كان درويش ينطلق في بعض قصائده من صورة معينة ثم يستسلم لهذه الصورة فتقوده إلى صورة أخرى تنبع منها وتتصل بها، فيقول في قصيدته «عاشق من فلسطين»: فلسطينية العينين والوشم/ فلسطينية الإسم/ فلسطينية الأحلام والهم/ فلسطينية المنديل والقدمين والجسم/ فلسطينية الكلمات والصمت/ فلسطينية الصوت/ فلسطينية الميلاد والموت. . .

فالصور المتلاحقة في هذا المقطع تعتمد اعتماداً واضحاً على التداعي، فالميلاد يستدعي الموت والكلمات تستدعي الصمت والصوت، ثم تتوالى الصور العينان والوشم والأحلام والهم. . إنها كلها صور متلاحقة تدل على ميل نفسي وفني إلى الاعتماد على هذا التداعي الحر في بناء القصيدة حيث تولد الصور الفنية وراء بعضها من خلال تيار وجداني متدفق وعفيف، تيار يعبر عن يقين عميق بأن كل ما حاوله الإحتلال الإسرائيلي «لفلسطين» من ضغط وإرهاب قد فشل تماماً في إلغاء صفة «الفلسطينية» عن حبيبته التي هي في نفس الوقت أرضه وموطنه. فصورة الحبيبة التي يخاطبها الشاعر هي وطنه. وتلك صورة تملأ شعره

في كل مراحله المختلفة، لقد كان يهوى ذلك التوحيد والمزج بين صورة الحبيبة وصورة الوطن فيقول في قصيدة «نشيد ما»: عسل شفاهك واليدان/ كأسا خمور/ للآخرين/ الروح مروحة وحرش السنديان/ مشط صغير/ للآخرين/ وحرير صدرك والندى والأقحوان/ فرش وثير/ للآخرين/ وأنا على أسوارك السوداء ساهد/ عطش الرمال أنا، وأعصاب المواقد/ من يوصد الأبواب دوني/ أي طاغ؟ أي مارد/ سأحب شهدك/ رغم أن الشهد يسكب في كؤوس الآخرين/ يا نخلة/ ما قبلت إلا شفاه الياسمين!



الفصل السادس

الينابيع الشعرية

في أعمال فان غوغ وشاغال

الينابيع الشعرية
في أعمال فان غوغ وشاغال

فان غوغ 1853 ـ 1890

لقد كثر الكلام عن شاعر اللون فان غوغ وعن الشاعرية في أعمال مارك شاغال. فقد كان لفان غوغ أبعد الأثر في إدخال عناصر وقيم فنية لم تكن متوقعة في عصره. فبينما كان إتجاه سيزان يميل إلى النظام والصلابة والهدوء والتوازن والوضوح للشكل، كل هذا لتأكيد التصميم، كان إتجاه فان غوغ، يفيض بالعواطف الجامحة الحادة والمنفعلة بالحركة الغير متزنة، لقد بعث سيزان بالتكعيبية، بينما بعث فان غوغ بالمدرسة التعبيرية، فقد كان فان غوغ بحكم طاقته الإنفعالية الكبيرة، وبحكم عدم مصالحته مع من حوله، يتعامل مع مسطح اللوحة بعنف، وبشكل مباشر دون الاهتمام بتسجيل المظاهر الطبيعية.

لقد عاش فان غوغ متقلباً من عنف عاطفي إلى عنف، مؤمناً بجمال الطبيعة وروعة الشمس، وأراد أن يعبر في رسمه عن هذا الحب العنيف للحياة الذي لم يزد في حدته إلا فقره وشقاؤه وخيبته ممن أحب من النساء. فهو من النوع الذي عانى في حياته، حيث لم يجد الإنسانة التي تحبه، وتحيطه وترعاه، فكانت عنده نزعة للحب مكبوتة، حتى أنه حينما احتضن امرأة من بنات الهوى، أعجبت بأذنه، فوجئت في الليلة ذاتها أن قطعها وأرسلها إليها.

فقد كان كل ما يعنيه هو أن يتخلص من ردود فعل هذه المظاهر على ذاته من خلال الألوان المضيئة، فصور حقول القمح والسنابل الصفراء، كما صور المقاهي، وصور وجوه متعددة عرفها، وغرفته، ومقعده وحذاءه، وبعض

الجسور، والزوارق، وحدائق المدينة باتساعها المترامي، مغمورة في ذهب الشمس، كما صور غصناً منوراً من شجرة اللوز في كأس ماء، وزهرة دوار الشمس. وكان أن أدخل الخط في صوره بتأثير من الفن الياباني الذي أحبه، إلى جانب تأثره بحكم الصداقة بكل من سوراه ولوتريك. وأعطى للألوان قيمة عاطفية، مستعملاً بكثرة اللون الأصفر، لون الشمس، كرمز للحياة التي أحبها وعشقها.

وفي أواخر حياته القصيرة، مرحلته الباريسية التي تمثل نضوجه، كانت خطوطه تتلوى وتستدير، فتتلوى وتتناثر معها ألوانه، وعن طريق الضربات العنيفة الشريطية للفرشاة التي تطيح بالتفاصيل والملامح، لتعبر عن الثورة في نفسه وعن الإضطراب والقلق، ويبقي الجوهر الكامن داخل الذات المعبر عنها في العمل. وفي بعض أعماله التي أهتم فيها بالسماء والنجوم، لم يكن يعالج الموضوع من الناحية البصرية فحسب، بل عالجه كمجموعة من الإيقاعات التي تبني اتجاهات الحركة في السماء والنجوم.

لقد كانت لضربات فرشاته المتلاحقة، أثرها في إيجاد تقنية في التصوير أثرت على جيل بأسره، وحرر بمقتضاها التصوير من الألوان الميتة المحفوظة بطابعها الأكاديمي، إلى ألوان زاهية. فقد كان له إهتمام فريد بالألوان النقية وتوافقاتها ونصاعتها، ودسامتها، ثم لديه قدرته التعبيرية في استخدام بطش الألوان المتلاحقة بطريقة نظامية، أعطت مظهراً عضوياً لأعماله بوجه عام، فأظهرت شاعرية اللون عند هذا الفنان الفذ، وهذه الشاعرية انتقلت فيما بعد إلى الفنان راوول دوفي.

أما لوحته حقل الغربان، يمكن أن نضاهيها بنصوص الشعراء، طوفان القمح الذهبي يفاجئنا إلى حد الدهشة، فنحاول أن نمسك أنفاسنا خوفاً وعجباً من أسراب الغربان السوداء، الطافية على سطح الموج، ودائرة النار ووهج البريق، وتلبد الغيوم، وزفير الأرض، نشاهد فيها غضبة الوجود، رماد العدم، وقلق الفنان المتمزق بهواجسه الميتافيزيقية التي لونها بالأحمر والأصفر الفاجعين.

يقول فان غوغ: لن أتعجب إذا نقد التأثيريون عملي، ذلك أني أتأثر بأفكار ديلاكروا أكثر مما أتأثر بأفكارهم. فبدلاً من أن أحاول إعادة إنتاج ما أراه أمامي، فإني استعمل اللون بحرية أوسع حتى أستطيع أن أعبر عن مشاعري

بقوة، سأقدم مثلاً بسيطاً لما أعنيه، أتمنى أن أرسم لوحة لصديق، رجل يحلم أحلاماً عظيمة، يعمل بشغف مثلما يغني البلبل، لأن هذه طبيعته، أريد أن أثبت في الصورة كل هذه المعاني، كل حبي وتقديري لهذا الرجل فابدأ برسمه كما هو تماماً ولكن اللوحة لا تتم، وحتى تتم يجب أن استعمل الألوان كما أشاء بحرية وجرأة، أبالغ في نصوع صفرة الشعر، حتى أصل إلى ألوان برتقالية وليمونية فاتحة وباهتة، ومن وراء الرأس، بدلاً من أن أرسم الحائط العادي لنفس الغرفة، أرسم ما يرمز للانهائية، بلون خلفي في غاية الدسامة والكثافة، ومن هذا التركيب بين الخلفي القاتم وبين الرأس الفاتح أصل إلى تأثير غامض كالكوكب في ثنايا سماء زرقاء».

وهكذا تتضح أهمية اللون عند فان غوغ الذي يسعى إلى حذف وإلغاء التفاصيل حتى لا تضل التفاصيل حركة الفرشاة العنيفة، ويصير العمل في آخر الأمر بؤرة من الضوء منسوجة من خلال مجموعة من التحريفات في العلاقات الطبيعية بصورتها الفوتوغرافية تمثل المعادل للشكل الإنساني كما يتضح في صورة الفنان الشخصية التي رسمها في سانت ريمي. لقد كان اللون بالنسبة لفان غوغ كل شيء لا يهتم بالتجسيم أو التظليل، لقد رفض أن يرسم الأشياء كما هي، بل أصر على رسمها كما تفعل في نفسه، مقرونة بشعوره وعواطفه وإنفعالاته.

مارك شاغال

الولوج لعالم شاغال ومعرفة خصوصية هذا العالم وتمثله وإدراك مكانه على خارطة الفن الأوروبي الحديث ليس من السهولة بمكان. هذه الصعوبة هي في تفرد شاغال الشديد وطابعه المتميز. فعند رؤيتنا لأعماله، قد نقول بسريالية هذا العالم مرة، وقد نعود لنجد فيه ما يؤيد تجريديته مرة أخرى، وقد نلمح في ثناياه منجزات تكعيبية ومكتسباته منها مرة ثالثة، وقد نلمح فيه بصمات واقعية، أو إنطباعية أو ما فوق الواقعية، وما بعد الإنطباعية أحياناً.

إن هذه التباينات العديدة في الإحالة والتفسير لأعمال شاغال تمسك بنتف من الحقيقة في محاولاتها الدؤوب للعثور على الناظم الرؤيوي العام لأغلب هذه التنويعات التي تعزف في واقع الأمر لحناً واحداً شديد التنوع حقاً، لكنه يجسد الوحدة الفكرية والشعورية لهذا الفنان.

يعتبر شاغال من أهم الشخصيات المميزة في التصوير في القرن العشرين، يمثل حصيلة مجموعة كبيرة من الخبرات، إذ أن صوره تتميز، بحق بالناحية الشعرية، بجانب ألوانها الحية التي يغشاها الخيال، ويجمع شاغال بين طفولة ناضجة لا يحدها قيد أو تعوقها قاعدة محفوظة، وبين خيال الأساطير وحكايات الجدات التي ترويها للأحفاد، حين يأتي فيها الغيث للبطل أو البطلة من مجال ليس لأحدهما فيه من توقع. فشخوصه قد تطير في السماء على أجنحة خيل ركبت بطريقة مميزة، أو تمتد من الأرض إلى السماء، وكأنها تخلق بكل الأمل والحيوية والطموح الذي تبغي تحقيقه، أنى له بهذا الفيض الجارف من التعبير، صور كثيرة في صورة واحدة يغلب فيها منطقه، فيحمل شخوصه الإنسانية خصائص لا تحملها إلا الطيور والفراشات أحياناً، والنمل والصراصير أحياناً أخرى، فهي لا تمشي على الأرض، وهذا أمر طبيعي لكنها قد تنقلب فتصبح رؤوسها في الأرض وأرجلها في السماء. الصورة بمنطقها المعدول توجد أحياناً، لكنها بمنطقها المقلوب توجد في أحايين أخرى. الإنسان يستطيع أن يسبح في الهواء كرواد الفضاء وله أجنحة يطير بها مثل الطيور، وهو قد يكون بوجهين في وجه واحد. والفكرة تغلب الرؤية البصرية، والإنفعال يشكل منطقاً له مقوماته المختلفة عن الإلتزام الحرفي بالطبيعة.

ومن أين تأتي، السمكة والأكواخ، وعازف الكمان، والديك والعروسان والحمار والبقرة، والقمر، في صوره؟ كيف يمكن أن تركب هذه الرموز بعضها داخل البعض، أو فوق البعض، أو تجمعها صورة واحدة مع أنها عدة صور أنظر للوحته «صورة مزدوجة مع كأس نبيذ» وهي موجودة في المتحف الأصلي للفن الحديث بباريس رسمها سنة 1917 إنها شخصية امرأة مفتوحة الصدر، فوق أكتافها صورة رجل يمسك بكأس الخمر وفوقه ملاك مدلى من السماء، بينما تقف المرأة على مياه النهر وخلفها جسر فوقه منظر للمباني والكنيسة أي تنظيم للوحة هذا! إنه لا يرى إلا في سيرك حيث يلعب الأكروبات ألعابهم المختلفة، بالقفز على أكتاف بعضهم البعض.

والرموز التي يستخدمها شاغال لها دلالات خاصة في تكوينه، وقد تعود أهميتها إلى وقت الطفولة حيث نشأ في قرية ويتبسك في روسيا قبل هجرته إلى فرنسا، فما زال يحنو إلى حيواناتها، وطيورها، وأكواخها وكنائسها، كما يقال

أنه متزوج زيجة موفقة، مما يعكس ابتسامته وفرحه من خلال لقائه بحبيبته في عدة أوضاع رومنطقية مراهقة، فهو يطير معها فوق الحصان ذي الأجنحة وذراعاه حول خصرها، وأحياناً يصورها بصدر كامل على طريقة قدماء المصريين ليبين مزيداً من أنوثتها بإبراز ثدييها، وحينما تظهر معه في الصور على شكل النموذج الذي يرسمه، أو في عيد الميلاد الذي يطفىء فيه شمعاً، لا يهم من أين تأتي: شاقة الجدار، أم طائرة قادمة من السماء، أو مطلة من النافذة، أم تظهر بين ذراعيه تقود معه الجواد إلى إقامة بعيدة، كلها أحلام، وخيال، وآمال، في جو لوني فضفاض له أعماقه التعبيرية.

واقع الأمر أن هذا الفنان، أفلح في المزاوجة الملهمة بين روحانية الشرق الذي أتى منه، وعقلانية الغرب الذي هاجر إليه وأقام فيه. لقد زاوج بين رصيده المبدئي والأساسي في قريته الروسية الوادعة بألوانها الكابية، وأبقارها الحلوب، ومنازلها البسيطة، وكنائسها الصغيرة البيزنطية القباب، وفلاحيها وكهولها ذوي الذقون الوقورة، وبين منجزات حركات التجديد في التصوير الفرنسي آنذاك من التكعيبية العلمية (تركيبية وتحليلية)، والتجريدية، مع وهج الألوان الباريسية المبهجة والمشرقة. زاوج شاغال بين معطيات واقعه الروسي المتأمل بطبيعته من الداخل، وبين واقعه الفرنسي الجديد المتأمل من الخارج، فكان هذا التخريج الباهر، والمزاج الفريد لفنه.

يكمن تفسير خيال شاغال المجنح المرفرف الذي تحلق فيه الأجسام في الهواء، وتقف فيه الأبقار فوق أسطح المنازل، وتلعب فيه الملائكة بأجنحتها الشفيفة، ويجلس الرجل على، لا أرض، ليعزف الكمان، أولاً في تلك الأيقونات الروسية العتيقة والشهيرة بأعماقها الروحانية التي لا تعترف مطلقاً بمبدأ السببية، ويكمن ثانياً في تشبع شاغال المبدئي بروح الرؤية الشعبية لقومه الروس، التي يجتمع فيها بالتوق ما لا يجتمع باليقين.

وربما يكمن هنا التفسير الأعمق لهذا الفهم الفرح للون بإعتباره خبرة متحدرة ومستقاة مباشرة من الوجدان الفلكلوري، وربما لهذا السبب لا نجد في لوحات شاغال ما نسميه عادة بالبعد الثالث، فهو لم يوجه له عنايته من الأصل، مثله في ذلك مثل الفنان الشعبي تماماً، لقد نأى بفنه عن كل ما هو محدود واستيتكي، ولذلك نتفهم رفضه للانضواء تحت أي مدرسة أو إتجاه،

باعتبار المدرسة أو الإتجاه في نهاية الأمر مجموعة من النظم والقواعد. ومن الممكن أن نقول بإنتماء عالمه جوهرياً، إلى الرومانسية، وشاغال نفسه وافق على ذلك إلى حد بعيد، حينما اعتبر أن التصوير وسيلة للتعبير عن الحياة الداخلية للنفس، وليس مجرد متكأ لتفسير العالم الخارجي، ومن الطبيعي والحال كذلك أن يعول في أدائه على أهم مقوم من مقومات الفن الفردي، وهو الغنائية، ولذلك فالأبعاد الواقعية تتحول في لوحاته إلى أبعاد نفسية.

ومن هنا تختلف نسب الموجودات وأحجامها ومواقعها في لوحاته عن نسبها وأحجامها ومواقعها في الواقع نفسه، لا لسبب إلا لأن حضورها في لوحاته يقاس بمقدار إحساسه الداخلي بها، وبحجم أهميتها في وجدانه، والفته الشعورية لها. ولهذا فمعمار لوحاته لا يهتم مطلقاً بالمنطق الواقعي المرتب والمطابق وإنما هو يشكل توقاً لاعجاً إلى تجسيد ما نستطيع أن نسميه، بمنطق اللامنطق، ولعل هذا هو السبب الذي يضفي على لوحاته مظهراً أشبه بالأسطوري الناتج عن حميا اللقاء بين الظاهر والباطن، وبين الواقع واللاواقع، وربما لهذا خدع البعض بسريالية شاغال باعتباره، كما قال أندريه بريتون رائد السريالية نفسه: أول من أدخل الكتابة والمجاز أي (الشعر) في ميدان الفن الحديث، وهنا تكمن نقطة فراقه عن السريالية أيضاً لنزعته شبه الصوفية تلك، والتي حدت بآخرين إلى إعتبار فنه لا ينبني على مجرد الرمز والخيال كما اعتقدت الكثرة، وإنما هو يمتح من نبع واقعي للغاية، ولكن بمفهوم خاص جداً للواقعية، لأنها واقعية العالم الداخلي ولأنها كذلك، فهي أكثر واقعية ربما من العالم الخارجي الممنطق.

أما عن شاعرية فن شاغال فهي تنبع من تلك النزعة الخيالية التي تحدثنا عنها ومن هذا المظهر الطفولي لرؤية الفنان الذي تؤكده ألوانه الساطعة المبهجة، ومن البراءة البكر النابعة من بدائية الفنون الشعبية وهلوساتها، والإنطلاق من نزعات القلب الذي لا يقيم كبير وزن للعقل وتحديداته الذهنية، فالقلب يفقه وله تجلياته وأدواته التي يفقه بها، ينبع الشعر من تلك السذاجة الخام المترعة بالعذوبة والنقاء. والمشعة من وردية الأحلام المحلقة في وسط هيولي غير محدد مليء بالإحتمالات، وأيضاً يتفجر الشعر من ثنايا تلك الطاقة السحرية التي تونق في أعماله وتعود إلى أنه لا يتناول إلا القيم الجوهرية في الوجود الإنساني برمته، من ميلاد وموت وعشق وقوى غير منظورة وتشوق للمجهول.

وأيضاً يتجلى الشعر في سيادة العنصر الدرامي الذي تهيمن عليه دائماً مسحة من الأسى تبرق أحياناً برؤى ورموز دينية كصلب المسيح، وهلع الكهنة، وإنفلاق السماء، ونزول الملائكة على الأرض بأجنحة حمراء وبيضاء. يتألق الشعر كذلك في أعماله من خلال تلقائيته المحببة، وتحطيمه لبعدي «الزمكان» وإجتماع الماضي والحاضر والمستقبل في رؤاه التشكيلية. ومن هذا التوق المتحرق إلى تقطير روح الواقع، واقع الخيال، يتبدى الشعر من الفصل بين الواقع والخيال والجمع بينهما في آنٍ معاً، وإنغماسه في استكناه اللاشعور، والجمع العضوي، بين الفيزيقي والروحي، وبين الواقعي واللاواقعي. ومن عنصر الإدهاش الناتج ليس من الموضوع بحد ذاته، وإنما من طبيعة معالجته له، وأخيراً تعبيره المتميز عن البهجة والفرحة بالحياة.

صحيح أن روبنز ورينوار[1] عبرا عن ذلك، غير أن بهجتهما كانت بهجة حسية لصيقة بالأرض، على حين أن فرحة شاغال تكاد تكون تجسيداً للفرحة الروحية وللسعادة الداخلية، هي نشوة محلقة دائماً في السماء تنبت للإنسان أجنحة، ولقد أنبت شاغال هذه الأجنحة لكوكبة من شعراء زمانه من الروس والفرنسيين على السواء نذكر منهم مايكوفسكي وبريتون وإيلوار وابوللينير، وكان لفنه، باعترافهم، أكبر الأثر عليهم جميعاً.

في النهاية يجب أن لا يفهم من هذا كله أن شاغال كان يكرس من خلال أعماله لمضامين أو موضوعات أدبية. بل أن حضور التشكيل، أولاً، في أعماله هو الذي أسبغ الأهمية على ما احتوته هذه الأعمال من موضوعات. فقد تضمن أسلوب شاغال تنوعاً كبيراً لا في النسب والفراغات والقوالب البلاستيكية فحسب، بل في بعد آخر أكثر تدفقاً وتنوعاً وولاء لعالمه الداخلي الرحب، وهو اللون. وكان يولي التأثير البصري لأعماله أهمية كبيرة. ومع أنه عادى النزعات الذهنية في الفن الأوروبي إلا أنه استفاد منها في تصميم وعمارة لوحاته، وحبك عناصرها وتوحيد نسيجها، هذا وقد قام بعدد هائل من الديكورات والملابس

---

(1) اعترف بيكاسو ذات مرة أنه: «أنا لست شغوفاً بالديوك، والحمير، وعازفي الكمان الطائر، وكل الفولكلور، لكن لوحاته فيها حس التصوير حقيقة، وعناصرها ليست ملقاة بعضها على بعض على عواهنها، إنه لم يأت شخص عنده إحساس بالضوء منذ راينوار، مثل ذلك الإحساس الذي يمتلكه شاغال.

للبليهات المختلفة كباليه، اليكو المقتبس من أشعار بوشكين والذي وضع موسيقاه تشايكوفسكي، ثم بعد ذلك لباليه، عصفور من نار، لسترافنسكي، كما زين سقف دار الأوبرا في باريس، وكان في الثمانين من عمره، فشغل ما مساحته 1153 قدماً مربعاً براقصي الباليه والطيور الغريبة.

إن صوره تتميز بطراز فريد في السريالية الحديثة، ذات المنهج الشاعري لكنها تستقر على مقومات لا شعورية، تغوص بنا إلى طفولته الأولى وقريته وأقاربه، وحياته الخاصة، وأحلامه.



الفصل السابع

توظيف اللون في الشعر

توظيف اللون في الشعر

لقد تعددت المحاولات لدراسة العلاقة بين دوال اللون وتوظيفاتها التشكيلية والأدبية، وكانت النتيجة التي اكتشفها عالم النفس أدوارد بلا في أوائل القرن العشرين، بأن لا يمكن وضع قاعدة قارَّة، بشأن القيمة الجمالية للون بوجه عام.

وامتداداً لدأب النقاد على استجلاء المحاور الدلالية لجماليات اللون في الخطاب الشعري، فإنهم يستوفدون لهذه الغاية مستخلصات انساق معرفية متعددة، مثل علم النفس، والإجتماع، والبلاغة، والجمال، واللغة، والأنتروبولوجية، غير أن سعيهم يظل مشدوداً إلى حركة لولبية، هي حركة الذهاب والمجيء بين المضمر والظاهر.

ذلك أن شعرية اللون كما أسماها جون داوني تنبثق إشكاليتها من منظومة علاقات يحتل الشاعر مركزها باتجاه التراث، والطبيعة، والعصر واللغة، والإيديولوجية ويضحي صعباً تغييب مفاتيح بعينها لاستجلاء حدود وفعاليات المحاور الدلالية لجماليات اللون في الخطاب الشعري، خاصة مع تراكم التجارب الشعرية، وتنوع توظيفات الشعراء تجاهها. والحق فإن هذه الحدود والفعاليات لا نجد معناها وكليتها إلا بالإندراج ضمن مخطط أكثر شمولاً، لا يربطها بما يطلق عليه العناصر الفنية، من صور، وإيقاع، أو بعامل واحد كأن يكون العامل النفسي الداخلي، أو بالنظر إليها كمضمون، لا كحامل مضمون. وفي هذه الحالات، تفتقد الفعالية اللونية قيمتها الشعرية أي وظيفتها في نطاق النص الشعري، لأن إدراجها كإحدى صيغ البديع، أو حصرها في علاقة وحيدة الجانب، أو نفي تشابكاتها يحيلها إلى فعالية مطلقة متفردة.

ومهما تكن المسالك التي قادت الدوال اللونية، من الطبيعة إلى النص

الأدبي، مروراً بالنثر اليومي، لكي تضحى وقائع شعرية، فإن اكتشاف سميولوجية هذه الدوال يشكل نقطة بدء حاسمة في محاولة لحل هذه الإشكالية. وقد عبر غوغان عن هذه السميولوجية بقوله: إن بعض الألوان تعطينا إحساسات غامضة، وعلى ذلك فلا يمكننا إستخدامها استخداماً منطقياً، بل نضطر إلى توظيفها بطريقة رمزية.

هكذا تطورت سيرورة تعاطي الدوال اللونية في الخطاب الشعري، حيث «بإدراك ما هو متشابه وما هو متغير، يجب أن توضح أحداث لغتنا» على حد تعبير فتجنشتين، فناوش اغراؤها الشعراء، وامتاحوا منها، حتى استحالت وشماً في جسد القصيدة، فغنى الشاعر الإنجليزي جورج ميريديت الأخضر السماوي الشائق، للفجر، وبيرسي شيلي تغنى بلون ألوانه، زرقة السماء، والأرض والبحر. كما حاصر لون اللازوردي ذهن ستيفن مالارميه، ومالارميه هو من أوائل من استخدم الإنزياح اللوني حيث نقرأ له عن الليل الأبيض، وهو ما أكده جان ريشار بقوله أن، الأحمر المدمى يمتزج عند مالارميه بتأكيد جسدي عنيف، وينبعث منه نداء الجنس.

وامتلأ شعر بول فاليري وإدغار الن بو بمعجم لكل الألوان، وشاع الأخضر عند غارسيا لوركا فكان هذا اللون يشكل ركناً جوهرياً في شعره: أيتها الخضرة. أحبك أيتها الخضرة، يا خضرة الريح، يا خضرة الأغصان، المركب على سطح البحر، والجواد في الجبل، وهي تحلم على شرفتها، تزنرها الظلال، بجسد أخضر، وشعر أخضر، وعينان من الفضة الباردة، كانت الأشياء تحدق إليها وهي لا تستطيع أن تراها، أيتها الخضرة، أحبك أيتها الخضرة.

وكثر الأبيض[1] عند قدامى الشعراء العرب، فتغزل الأعشى، بالبيضاء كالنهى موضونة، ومدح حسان: بيض الوجوه كريمة أحسابهم، كما مدح طرفه سماره، نداماي بيض كالنجوم، وتعشق امرؤ القيس، المهفهفة البيضاء.

وشبه ناقد الأزرق عند كيتس كاللون الأزرق في لوحات الفنان رينولدز، ويعتبر كيتس من محبي اللون كشعراء معاصرين له أمثال: الفريد تنيسون، وبو،

(1) ذلك أن اللون الأبيض قد اكتسب، عرفياً، كثيراً من التعلق بأجواء الصفاء والإشراق والحب، كما أن سياق المرأة ربما كان ألصق السياقات بالبياض.

وكريستينا روسيتي، وميريديت، وشيلي، وبول فاليري، ومالارميه. فقد استخدم كيتس تنويعات من الألوان الوردي، والقرمزي، والياقوتي، والزئبقي، بالإضافة إلى الألوان الأساسية. كما عبر كغيره من الشعراء عن العاطفة القوية، باستخدامه اللون الأرجواني خاصة في حديثه عن «الصخب الأرجواني».

ووظف آخرون كل دوال اللون للتعبير عن مدلول واحد، مثال على ذلك جعل الرياح مرة فضية، وأخرى حمراء، أو سوداء، أو رمادية.

هنا يمكننا تميز أربعة أنماط من هذا التوظيف، عبر محاولة الخطاب الشعري استحضار طاقات اللون، على مساحة تمتد في تواطئات لامتناهية من التصريح، والتلميح، والترميز، والإنزياح:

النمط الأول، وهو توظيف الدوال اللونية على مستوى الوصف، بحيث يسهل إيجاد حالة التطابق بينها وبين مدلولاتها، ومن ثم يمكن تحديد الدلالة الحرفية بينهما، باعتبارها مسكونة بقانون الوحدة (الأنتروبولوجية)، نتيجة تسلط طقسية المعرفة السلفية للألوان في وجدان الشاعر.

وقد استخدم قدامى الشعراء العرب هذا النمط في الأغلب، فجعلوا الأبيض للجمال والثقافة والسلام، والأصفر للإرادة والمجد والثروة، والأحمر للسعادة والفرح، والأسود للهدم والمقاومة والعنف، والأخضر للبعث والنهضة والتجديد.

وهكذا تغنوا بالعشب الأخضر، والأعين المحمرة، والرماح السود، والسبيك الصفر، أو زادوا فوصفوا الفرس بالكميت (يجتمع فيه اللونان الأسود والأحمر)، أو بالخدارية (الضاربة إلى السواد).

النمط الثاني يوظف مفردات اللون توظيفاً يكون في الأغلب على مستوى التشبيه، وحيث الدلالة بوصفها علاقة بين الدوال اللونية ومدلولاتها علاقة مقاربة.

النمط الثالث، ويكون في الغالب على مستوى العلاقات الرمزية، حيث يتم استخدام مدلولات اللون لتمثيل دواله؛ ومن ثم فهو أشد تركيباً وتعقيداً من النمطين الأولين، لأنه يتجنب الإقتراب، ويكبر على المواربة، وإن استحال في أحيان إلى مستوى المجاز التقليدي المجرد. وهذا النمط يبدو في قصيدة النارنجة

الذابلة لعبد المعطي الهمشري، حيث يغدو العطر في لون القمر، واللحن بلون الفضة، أما الأسى فيتجسد وادياً تسكنه روح الشاعر، ومنه تهفو على النارنجة الذابلة، تنهل من أريجها الأبيض، وكأنه خمر تذاق، وليس عطراً يشم.

أما النمط الرابع، فيمثل احتجاجاً على النمطية السائدة في توظيف اللون، وإخضاعه للثابت تصريحاً، أو ترميزاً أو تلميحاً، بل هو مفتوح لترويض دوال اللون، وتأويلها.

ويمثل أسلوب الإنزياح، الذي يعني البعد عن مطابقة الدال لمدلوله، أهم أساليب هذا النمط. فالدوال اللونية، استناداً إلى هذا الأسلوب، لا ينبغي أن تكون تعبيراً أميناً أو صادقاً لمدلولات غير عادية، بل هي التعبير غير العادي لكون عادي. ويعتبر ملارميه من أوائل من استخدموا هذا الأسلوب في توظيف دواله اللونية، حيث كتب عن «الليل الأبيض».

عند مطلع القرن العشرين، تنوعت محاولات توظيف اللون، فقدم الشعراء المستقبليون عدداً من المحاولات التي تميزت بالتلاعب بكيمياء اللون، والتحرر في استخدام عباراته، في إطار مضاعفة حجم قاموس الشعر، وتجديد ذاكرة لغته. أما الدادائيون والوحشيون فقد اختاروا دوال لونية وحشية، وتراكيب غير مألوفة. وقد حاول الشعراء رفد نصوصهم بنتائج الفلسفة الظواهرية عن العلاقة الدينامية بين الذات والموضوع، ومنهج التأويل الفرويدي حول المعنى الظاهر والباطن، والإستعانة بما يطلق عليه في عالم التشكيل فن الإيهام البصري، وفن الحركة، ونظريات تكنولوجيا اللون، في محاولة لتكثيف التأثيرات البصرية للصورة الشعرية.

في القصيدة الحديثة انتقل توظيف اللون من لغة الرؤية المسطحة إلى لغة الرؤيا المركبة، ولم يعد توظيف اللون تجريداً، بل تجسيداً لتشكيل درامي، في الحدث والإيقاع والحوار، والتقاطع، والمزج، كسراً للتجمع التراكمي للمعطيات الشعرية. كما انتقل الإيقاع القائم على التركيب السجعي والنهايات الجرسية لدوال اللون: بيضاء، حمراء، زرقاء صفراء خضراء سوداء، الذي لا يتعدى كونه مجموعة من الحلى الصوتية، إلى تفجير طاقة الحمولات الصوتية لهذه الدوال، في صورة أكثر هارمونية مع السعي نحو مزيد من اكتشاف ملامحها النغمية.

كذلك ابتعد الشعراء عن وهم الشامل والشائع في توظيف المفردات اللونية اقتراباً من استعادة العلاقة بين الفرد والطبيعة، وبين المجموعة والتاريخ، فأصبح توظيف اللون للكشف وليس للاستدلال فالتوظيف أضحى تجسيداً يؤلف بين العالمين الباطني والظاهري.

بالمناسبة سأشير إلى علاقة اللون بالحرف، فقد ورد على لسان ريتشارد وجاكوبسون، أن الشخص الذي يتكلم الهنغارية لغة أصيلة، يرى الحروف اللينة بالطريقة التالية: I أبيض، E أصفر، A أسمر فاتح، O أزرق قاتم، وU أحمر، وقد لوحظ أن الشعراء الإنكليز آثروا اختيار الحروف اللينة ذات التردد العالي مثل الحرف I للإيحاء بالمساحات الشاحبة أو الفاتحة قليلاً، فيما ترتبط الحروف اللينة ذات التردد المنخفض مثل U وA بالألوان الغنية أو الداكنة. وثمة قصيدة مشهورة لرامبو[1] عنوانها الحرف الزاهي، وقد خلع فيها الشاعر على الأصوات المتحركة ألواناً إيحائية، فحرف A أسود وE أبيض وI أحمر، وU أخضر وO أزرق، مستهدفاً بها تفجير الحمولات الصوتية، عن طريق ربط كل منها بلون من الألوان وشعور من الشاعر، بحيث يضحي صوت الI الأحمر يذكرنا بالدم، وضحكات شفاه حسناء ساعة الغضب أو النشوة النادمة.

في أي حال إن الإستخدام المنوع للجوانب الصرفية للدوال اللونية واختيارها الواعي يمكن أن تضحى وسائل فنية في النص الشعري، تعبيراً عن إقامة الطباق الموسيقي مع معنى القصيدة، على نحو يسهم بعمق في التأثير الجمالي للقصيدة. ولكن ليس بكاف توفير ضروب إبداعية لكلمات اللون في النص الشعري، عن طريق التقابل، أو التطابق، أو التناقض، أو التضايق، للإدعاء بفنية توظيف شعرية اللون، ذلك أن الاهتمام بما بين الألوان من تعارض، أمر مستساغ من الوجهة الفنية لتأكيد طابع المقابلة والمضادة، بشرط أن يكون له

---

(1) في القرون الوسطى كان يتم ابراز الحرف بزخرفته. تجذب الزخرفة النظر إلى بعض الحروف. تمثل دوراً عملياً في تشكيل معالم بصرية بين الأقسام المختلفة للنصوص، كان يمكن أن تكون رسوماً تدعم النص أو تبرز حدثاً مرتبطاً به. وهكذا وبعيداً عن كونها معالم جمالية وحسب فقد تكون شكلاً من أشكال تفسير النص من داخل النص.
إهتم شعراء كثيرون برمزية الحرف. رأى راميو في المصوتات أكثر من مجرد حروف عادية. إنها صور تستدعي المعاني مباشرة. بالنسبة لفاليري شكلت الحروف نقطة انطلاق للإلهام في ديوانه الشعري المنثور.

رصيد نفسي ووجداني يهب هذه الألوان بواسطة التشبيه والإستعارة معناها الجواني الذي يعبر الشاعر عنه.

إن القصيدة العربية يتوازى فيها توظيف اللون مع مسيرتها نفسها إلى حد كبير. ذلك أن وعي استخدامها للدوال اللونية، كان في آن واحد وعياً لإشكالياتها في نطاق العلاقات المتبادلة بين مضمونها، ولغتها، وموسيقاها، وصورها، وبنيتها الأشمل. والقصيدة العربية الحديثة تشهد احتفالاً بجماليات اللون في كل إتجاه، وعبر كل المستويات، وهو ما يلاحظ في أعمال: أحمد عبد المعطى حجازي، عبدالوهاب البياتي، سعدي يوسف، محمد عفيفي مطر، ومحمود درويش.

عند قرائتنا لأعمال محمد عفيفي مطر الشاعر المصري، نلاحظ بشكل واضح أن كلمة «لون» تتردد بشكل يفوق مفردات أخرى في دواوينه السبعة وخاصة في ديوانه «رسوم على قشرة الليل». بحيث يمكن اعتبارها الوجه الدال للموضوع، فهي تتردد كنوع من اللازمة، أو العنصر النغمي الذي يسم الكلام بطابعه. ناهيك عن الصيغ التي تنتمي إليها والتي تمثل «الأستار المتضاعفة» بتعبير ريشار، التي يختبيء تحتها ذلك «التطابق الخفي»، وهو الموضوع الرئيسي، الذي يقود إلى اكتشاف البنية الموضوعية للنص الشعري لمطر.

المفردة اللونية عند مطر تجيء في مطالع المقاطع، وفي أقسامها الداخلية، وفي نهاياتها فيقول مثلاً: ملوناً في الصحف الفقيرة، يتوهج بالألوان السبعة، خلال سحائب الوان، وهربت خلال الظل، ولون الماء، بالعشب والطحالب الملونة والنمنمات الحريرية اللون.. ويوظف الشاعر دواله اللونية بتواصل وتكثيف وإضافة عبر استهدافه توسيع خارطة حساسيته الشعرية.

وهي تأخذ في قاموس الشاعر مظاهر متعددة الدلالة، ففي أحيان يتغير مجال دلالاتها فتأخذ شكل المجاورة الزمنية «وانخطاف بانغلاق لوناً بعد لون» وأحياناً يتسع معناها، فتنتقل من معناها الخاص الذي تدل عليه إلى معنى أشمل (الحرس الذي يدرع بكل لون..). كما يستحضر مفردة اللون من خلال مفردات أخرى (الضوء والعتمة، قزح، أصباغ، أطياف، الظل) وهي مفردات تعبر نصياً عن اللون وليس كما في القاموس.

يقول: عذبني إني أملك هاتين العينين، عيناي السوداوان، في ليل القبو الدامي شباكان، بئران انسكبت في أغوارهما النيران، وتعارك صدر الأرض ونصل الشمس..

فالصورة في هذه القصيدة، قائمة على الوصف (وصف العينين بالسواد والقبو بالدموية) فالعيون، والليل، والقبو، والشبابيك، والآبار، والنيران، والأرض، والشمس، تكون كلها العناصر، الخام، لهذه الصورة. وكلها عناصر طبيعية محسوسة. غير أنها خلال علاقاتها اللونية صنعت صورة ذهنية في تماثلها. فسواد العينين يماثل شباكين في ليل القبو الدامي، أو بئرين يمتلئان بالنيران، أو ارتماء الشمس على الأرض. وهي جميعاً صور بصرية جزئية متتابعة، ويلح الشاعر في إدراك صلاتها الخفية.

والدوال اللونية لهذه الصورة تمتاح من ملامح الأسطورة، وإيحاءات الطقوس والشعائر وتواقيع المرويات الشعبية، وهو ما قد يبرر إلغاء المسافة عند المدرك الحسي للألوان وتصورها العقلي. فنشاهد عند مطر في أحيان القمر أخضر، وفي أحيان أخرى القمر أحمر، والأزرق للفرح وضده، كما يخلع صفات إنسانية على الألوان بقوله «يفر اللون»، وأيضاً الإنزياح كقوله الموت الملون.

أما محمود درويش الشاعر الفلسطيني فقد استعمل اللون بوفرة (الأبيض والأخضر والأزرق والأحمر) في الكثير من قصائده، مثل قصيدة «القتيل رقم 18» ومما جاء فيها:

غابة الزيتون كانت مرة خضراء/ كانت... والسماء/ غابة زرقاء... كانت يا حبيبتي/ كان قلبي مرة عصفورة زرقاء... يا عش حبيبتي/ ومناديلك عندي/ كلها بيضاء/ غابة الزيتون كانت دائماً خضراء/ كانت حبيبتي/ إن خمسين ضحية/ جعلتها في الغروب/ بركة حمراء...

لقد كان اختيار درويش الواعي للون مع رؤيته المتكاملة، الأثر الكبير في تعميق الصورة الشعرية عنده، مما أسهم في جمالية قصائده. فوظف دواله اللونية بتواصل وتكثيف، وإضافة، عبر استهدافه توسيع خارطة حساسيته الشعرية، كما جاء اللون تجسيد يؤلف بين العالم الباطني الذي يختزن قابليات الدلالة

الميتافيزيقية للون، وعالم ظاهري ينتزع صوره ومعانيه الفيزيقية. كما نجد عند درويش في أحيان كثيرة، الدلالات اللونية تفارق ترابطها المألوف، عبر تمثل الشاعر لموروث شعبي وصوفي، وحضاري.

في قصيدة دروش الجدارية يفاجئنا اللون الأبيض منذ مطلع هذه القصيدة، صاحبة الجسد الأخضر فيقول: كل شيء أبيض/ البحر المعلق فوق سقف غمامة/ بيضاء. واللاشيء أبيض في/ سماء المطلق البيضاء. كنت، ولم/ أكن. فأنا وحيد في نواحي هذه/ . . . الأبدية البيضاء/ أنا وحيد في البياض. ./ أنا وحيد. . .

نلاحظ في هذه الجدارية لونين: الأبيض، وجه كل شيء أبيض واللاشيء أبيض والأبدية بيضاء، والشاعر وحيد في البياض، والأخضر جسد هذه القصيدة الذي مزج الظاهر بالباطن، والشعر بالقبر، واللغة بالذاكرة، «خضراء أرض قصيدتي خضراء عالية».



الفصل الثامن

القصيدة اللوحة
واللوحة القصيدة

- قصائد اللوحات والمنحوتات اللوحات القصائد

القصيدة اللوحة واللوحة القصيدة

إن المئات من الشعراء والفنانين التشكليين على مدى العصور قد تبادلوا التأثير والتأثر فاستلهم الشاعر اللوحة والصورة والنقش والتمثال والآثار الفنية، كالقلاع والمعابد والأيقونات، وسجل إلهامه في قصيدة، كما استوحى الرسام والخطاط والنحات ومهندس العمار، قصيدة شاعر من الشعراء فرسم وخطط وجسم، ما كان الشاعر قد تخيله وصوره بالكلمة والوزن والإيقاع. وقصة التأثير المتبادل بين فن الشعر وفن الرسم قصة طويلة يقدر عمرها بثلاثة آلاف سنة في تاريخ الأدب والفن، من هوميروس وفيرجيل إلى كيتس ورامبو وريلكه، وعزرا باوند واليوت في الغرب، ومن امرؤ القيس وأبي نواس والبحتري، والمتنبي وابن الرومي إلى شوقي ومطران وأحمد زكي، وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي، والبياتي في الشعر العربي، سنجد من استلهم أعمال الفن التشكيلي في الرسم والنحت والتصوير والعمارة، بل والموسيقى وسجلها في قصائد، ولكن سنجد في درجة أقل رسوماً ولوحات وآثار فنية يمكن أن نصفها تجاوزاً بأنها قصائد شعرية مصورة أو مجسمة أو منغمة.

إن الأعمال التشكيلية قد حركت الوجدان الشعري، فحاول أن يخلدها أو يعبر عن انطباعه عنها، وإن قصيدة الصورة قديمة[1] ولكن مع بداية القرن

(1) «L'utpicturapoesis» كانت معروفة منذ أمد طويل. وهكذا فإن رونسار وصف لفرنسوا كلوويه في الكتاب الأول من «غراميات» لوحة مفاتن كاسندر مشجعاً صديقه على رسمها: غدت القصيدة اللفظية النظير المشابه للوحة المتخيلة. وضع مونتني فصله «عن الصداقة» في أبحاثه تحت كنف «des crotesques» التي قام رسام بملء فراغات الجانب الداخلي لإطار لوحة تقع في وسطه، لوحة ستصبح «محاضرة عن العبودية الإرادية» لكاتبها بوويني 1574 تجسيداً لها. الترجمة التي قام بها بليزدي فيجينيز «لوحات» فليو ستريت 1578 فرضت طوال ما يزيد عن قرن ممارسة «L'ekphrasis» التي كرست القرابة بين لرسم والأدب.

العشرين أصبحت أكثر وجوداً، خاصة مع وجود الشاعر الأميركي عزرا باوند الذي غير الكثير من المفاهيم الأدبية، يقول «إن العمل الفني المثمر حقاً هو ذلك الذي يحتاج تفسيره إلى مئة عمل من جنس أدبي آخر. والعمل الذي يضم مجموعة مختارة من الرسوم والصور هو نواة مئة قصيدة».

لقد اكتشف النقاد تأثيرات من عمارة عصر الباروك على قصائد شعراء مثل طومسون ويونغ وغراي كولينز، كما راح بعض النقاد يقارن شعر كيتس 1795 ـ 1821 بالتصوير مرة والنحت بأخرى والموسيقى مرة ثالثة.

فأنشودته المشهورة عن وعاء أفريقي تسمح بالمقارنة بينها وبين النحت البارز وبينها وبين الرسم. ولقد قال عنه الشاعر الإيرلندي «يتس» أنه يرسم في شعره صوراً لا تنسى، غنية بالإيقاع غنى الرسم الصيني. ويأتي ناقد آخر فيربط بين أنشودته «إلى عندليب» وبين الحركة البطيئة في السمفونية الأولى لبرامز، ويشبه ثالث تأثير أشعاره على نفوس قرائها بتأثير صور تيرنر 1775 ـ 1851 على من يشاهدها ويتذوق جمالها. إننا لا نجد في الأدب الإنجليزي قصيدة عن الرسم تفوق في روعتها وبساطتها قصيدة كيتس عن الوعاء الأفريقي.

لقد نظر الشعر إلى الفنون الأخرى، وإستعار منها كما نظرت هي أيضاً واستعارت منه، سأكتفي بعرض العدد القليل منها على صورة رؤوس موضوعات كوصف هوميروس لدرع أخيل في الألياذة، وصف فرجيل في النشيد الثامن لدرع إيناس، ووصف دانتي «وحديثه المرئي» عن تمثال البشارة للعذراء، وتمثالي داوود وترجان من كوميديا الإلهية، الموت المنتصر والموت المهزوم في فن الكلمة وفن التصوير في عصر الباروك، الأشعار التي كتبها روبرت رينيك على صور رقص الموتى لـ ريتيل، تصوير الأعمال الأدبية منذ العصور الوسطى والرومنطقية إلى التكعيبية في أعمال ديران وبيكاسو، ودوفي، الصور التي رسمها شكسبير في مسرحياته، الصور الرمزية والشعارات (الأمبلمات) التي ارتبطت بنصوص شعرية وازدهرت في القرنين السادس والسابع عشر بوجه خاص، قصائد كيتس التي كتبها متأثراً بلوحات تتيان وبوسان، الأبنية الرمزية والشكلية في شعر والت ويتمان، تأثراً بالفن التشكيلي، خاصة أعمال روادان وسيزان وبول كلي وبيكاسو على شعر ريلكه إلى حد التناظر في التعبير عن الشعور عنده وعند هؤلاء الفنانين، بجانب قصائده عن الكاتدرائيات، السمات التصويرية في

التعبير الشعري لدى بعض الشعراء التعبيرين الألمان مثل جورج هايم (شعر جورج هايم، كما بينته أبحاث رونالد زالتر قام على نوعية من الرؤية التصويرية، لا يتم التعبير عنها في إستعارات تصويرية فحسب بل تخرج إلى القصيدة طبقاً للمبادىء التشكيلية للفن التصويري)، وجورج تراكل، وارنست شتادلر، قصائد «الفردوس غير المفقود» التي كتبها الشاعر الألماني أرنست شونفيزة لرسوم المصور بارلاخ على الحجر، مدرسة التصويرين[1] في الشعر الإنكليزي والأميركي التي تزعمها عزرا باوند، وبرز من أبنائها ت. س. أليوت، وكلاهما نهلا من الثورة المعرفية التي جاءت مع الفنون البصرية والتشكيلية الحديثة في النظرية والتطبيق وخصوصاً مع التكعيبيه والدوامية والسريالية.



(1) فيما ذهب الشعر الرمزي إلى جعل الموسيقى المرجعية المثالية، أقام الحداثويون في بداية القرن حلفاً وثيقاً مع الرسامين. وأصبحت جاذبية القصيدة التصويرية تكمن في استعارة أفضل ما في الصورة. وبعيداً عن كون القصيدة التصويرية مجرد رسالة لفظة مثلية فإنها تجمع بين المرئي والمخطوط، على سبيل المثال «Cigare allumé qui fum» هو تقليد لوضعية الشيء (السيكارَ المشتعل) تصور الأحرف الكبيرة السيكار، والأحرف الصغيرة نار الجمر والدخان، حذف الحرف المصوت الأخير (وهو لا يلفظ أصلاً) يوازي تلاشي النفثة. يتداخل الملفوظ مع المرئي ـ بدلاً من الدخول في الإطناب كما هو الحال في الخط والتزويق ـ لانتاج قصيدة ـ رسمية والتي في كثير من الحالات تتجاوز الطرفة لتبلغ ذروة التعقيد، مثلاً «ربطة العنق والساعة» أو «الرحلة». إذا كانت القصيدة تواجه تخطيطية النثر عادة بتدوير خطابها وكثافته، فإن القصيدة التصويرية تبدو بمثابة اعتراض جذري على اللغة المقعدة، كما ترفض ممارسات كشف الغوامض المتبعة في الأعراف الإجتماعية. وهكذا فإنها تدشن جانباً من النتاج الشعري الحديث الذي عزف على وتر المرئي، رمز الفكرة (رسم شيء أو صوت يمثل الكلمة الدالة على الفكرة) وعلى أولوية الدال.

قصائد في اللوحات والمنحوتات

من الصعب أن تحصر عدد القصائد التي وصف فيها الشعراء لوحات الفنانين وصفاً شعرياً، وخصوصاً لوحات الطبيعة كما صورها الفنانون الرومنطقيون مثل كلود لوران 1600 ـ 1686 وسلفادور روزا 1615 ـ 1673. كذلك من الصعب أن نحصر عدد القصائد الإغريقية والرومانية حتى نهاية القرن العشرين الذي ازدهر فيه هذا الفن الشعري. ولكن ساستعرض بعض ما توفر لي من أسماء الشعراء ومن قصائدهم التي كتبت على صور ومنحوتات من مختلف العصور.

الشاعر الألماني ما نفريد هاوسمان، ويوهانس أدفيلت السويدي واوروس أو برلين السويسري وجورج هيرمانوفسكي كتبوا قصائد متأثرين بتمثال «فتاة الأكروبوليس» فتاة من أتيكا معروفة باسم بيبلوس والتمثال موجود في الأكروبوليس في أثينا. كتب مانفريد قصيدته التي جاء فيها: أشياء كثيرة يمكن أن يعرفها الإنسان، أما هذا الشيء فلن يعرف أبداً، هذا الرأس الشامخ في سكون وصفاء، تغيم اللانهائية في عينيه الزمردتين، وهو لا يشعر بماض ولا يحس بآت..

ومن أعمال الفنان ليو خاريس فقد استوحى الشعراء تمثال «أبو لو بلفيدير» وهم فرانز تيريمين، باتيستا مارينو (من أهم ممثلي الحركة الأدبية التي أطلق عليها اسم المارينية، وكان لها تأثير كبير على الأدب الأوروبي في عصر الباروك، وكذلك على الرسم والرسامين مثل نيكولا بوسان، كتب الشعر الملحمي والغنائي، كما ألف عدداً كبيراً من القصائد عن صور ولوحات شاهدها في المجموعات الفنية أو اقتناها).

وجيمس طومسون الإنكليزي وجورج جوردن لورد بيرون الشاعر

الإنكليزي أيضاً، وفريدريك هيبل النمساوي، والشاعر الالماني فيلهلم فايبلنجر، وقصيدة هذا الأخير هي أبولو بلفيدير: أيها المنتصر الإلهي، أساخط أنت، ووجهك يشتعل بنيران الغضب؟ الأن العالم أفضل، لأن الأوليمب ضاع منك؟ آه! ربات الفنون يتجنبن طريقك لأن غضبك عات جبار، آه! والجنس الفاسد لا يرعى أبولو/ ولا يحميه.

كذلك تمثال النصر (نيكا) الموجود في متحف اللوفر في باريس فقد استلهمه الشاعر الألماني هاجوجاپيه والشاعرة ايلين جلينيس ورابيه انكيل (الرسام والشاعر) الذي نشر قصيدته «إلهة النصر في ساموتراكا» في ديوانه الذي صدر سنة 1935 يقول: لا الشقاء الذي يلبس حذاء التراب/ ولا نشوة الإنتصار، بل لهب النيران الخجول من ضوء النهار، وازدهار الأشياء، هي خطوة «نيكا» الخفيفة، تفوح بعطر الأرض، تتقد بنار زرقاء، والروح تخفي لهيبها في النور، «ونيكا» تطير إلى هناك، في ثوب الريح. واستلهمه أيضاً زنجنييف هيربرت البولندي وفيرنا رينتش السويسرية، وأوليه فيفيل الدانمركي.

أما الشعراء فريدريك فوكيه، وجورج بيرون، وإيغناس هنريك وكونراد فرديناند ماير وبل هايزه واريك لينديغرين فقد استهلموا «المصارع المحتضر» تمثال محفوظ في متاحف الكابيتول في روما. كذلك استلهمه الشاعر الإسكتلندي جيمس طومسون كما استلهم ووصف أكثر من تمثال من النحت القديم، وتقول قصيدته في المصارع المحتضر: يستند على ذراعه الملوية، ويميل بوجه وهو يعاني، آلام الاحتضار. ثقل القدر يحني رأسه. لكن الرغبة في الثأر والتحدي، والغضب والخجل والانتقام الكسير، تطل كئيبة من قسماته المعذبة، وتظل العين تتوقع أن يسقط.

كما استلهم الشعراء تمثال «فينوس ميلو» الموجود في متحف اللوفر وهو تمثال أفروديت من جزيرة ميلوس، أمثال: فيلهلم فايبلنغر، وأفاناسي فيت الشاعر الروسي، وشارل ليكونت دي ليل، وويلفريد سكاوين بلنت، وب.د.بولترين، وديمتري ميريشكوفسكي.

وقد ظهرت قصائد عن صور هيرونيموس بوش للشعراء بيرنت فون هيزلر، وجان تشيرسكي برانت، وبول فينس ودمومينكوس لامبسونيوس. وعن صورة ايكاروس لبيتر بروغل الأب ظهرت أشعار (رونالد بوترال والبرت فيرفي

واودين ويستان هف وميخائيل هامبرغر واريسا مارتيان الشاعرة الروسية. كما عن صورة أخرى لبروغل (العميان) فقد كتب والتر باور قصيدته «العميان»: موكب ستة عميان، يخترق الصورة، ينحدر إلى أسفل، السقوط حتمي، فالأعمى يتبع الأعمى، لا بد من أن يسقط، اليوم بديع، لكن ما نراه هو السقوط، وممن استوحى لوحة العميان اريك لوتس وكارلو كاردونا.

كما استلهم بيتر ادمولر وادوين فولفرام دال واينازايدل رائعة دورر «كآبة» وهي حفر على النحاس، فتكتب إينازايدل: لديك مقايس الزوايا. لديك البرجل، ووجدت زجاج الساعة والميزان، وحسبت كل يوم توازنهما، وأنا لا أملك إلا أغنيتي، تعرفين سر الأعداد، فوق رأسك يسطع مربع الأعداد الماسية. عند قدميك ينعس الحيوان. وأنا أسبح في موسيقى الأفلاك. تحنين جبينك تحت التاج المعقود على رأسك، تختمر في وجدانك فكرة عظيمة، تتجلى في صيغة موجزة، وبسن القلم الواثق ترسمين على اللوح الأزلي، موضع ومسار كوكب جديد. أنظري! إن ما يحركني ويزدهر في صدري، يتخذ هيئةً وشكلاً...

وعن لوحات ساندرو بوتيتشيللي أبرز مصوري فلورنسا، خاصة «لوحة الربيع» «مولد فينوس» صدرت أشعار للشاعر الأسباني مانويل ماتشادو، وأليكس غوتيلنغ ودانتي غبريال روزيتي وبوزيترلند، ورافايل البرتي، وهربرت بوديك. وبالمناسبة يعتبر رافايل البرتي من أبرز شعراء الأسبان، وجسد قصيدة الصورة بمجموعة كبيرة نشرها تحت عنوان «إلى الرسم ـ قصائد عن اللون والخط»، أهداها إلى صديقه بيكاسو، واستوحى منها روائع الفن الأوروبي وقصيدته عن مولد فينوس نشرت مع أشعاره الكاملة سنة 1961 وفيها: الرقة رقت، روح حنان رفت: في بسمة شفة سكبت، لمسة فرشاة تسحر، وتثنت في ريح هبت، وهواء صاف لامع، من لوح مصقول ناصع يتكثف، في الثوب الريح الرخاء، عبر البحر، وفوق البحر يرفرف شعر متموج شعر متلو معجب، هندسة أبعد من أن تنعش وترطب، راحت ترسمها الريح وتدفعها نحو الحافة، الحافة تمطر، طيراً وورداً تزهر في هندسة خطوط وسطوح.

وكتب الأشعار، عن صورة الموناليزا اشهر وجه نسائي إنساني في تاريخ فن الرسم لصاحبها ليوناردو دافنتشي أحد أعظم العباقرة الذين أبدعهم عصر

النهضة، كل من أدوارد دوون الشاعر الأيرلندي، ووالتر هوراشيو باتر، Horachio، ومايكل فيلد، ويارو سلان فرشليكي التشيكي ومانويل ماتشادو، وجوستاف فرودنغ، وهيرمان كلاوديوس وتوماس مكجريفي، وكورت توخولسكي، وبيترا آرنباك، وبيترسبان وبرونوستيفان شيرر. وقد نشرت قصيدة مانويل ماتشادو عن الجيوكوندا في كتابه «أبولو مسرح تصوير»: فلورنسا، زهرة موسيقى يتضوح منها العطر، ومدينة ليوناردو، من لا يوصف، لا يدركه القول أو الفكر، أم النابغة الحر الصادق من غير كلام والأسد الثائر، والروح الطائرة كحمامة تبتسم الموناليزا، وتطل البسمة فوق قرون تنزلق وتهوي، تنظر في أنفسنا أيضاً، والبسمة تبقى ما بقي العمر، حتى لو لم تثبت شيئاً، تبتسم الجيوكاندا، أي فرحة، أي أرض للأحلام الحلوة تسكب فيها النشوة؟ أين تتوه العين الغامضة وتسرح؟ أتفتش عن سر خلق القناع؟ كلمها القدر فأي كلمة بلغت أذنيها؟ أي دلال داعب خاطرها، أيكون السر الهائل، قد ملك القلب عليها؟.

ولوحة رافايل «جاليتا» رسمها سنة 1514 بروما قد أوحت لعدد كبير من الشعراء بقصائد رائعة، أمثال رونالد بوترال الذي شاهد هذا الفريسكو، أو الرسم الجداري لرفايل أول مرة سنة 1949، ووصفه في كتابه «مراكز الفن في العالم ـ روما» الذي صدر في لندن ونيويورك عام 1968. أما القصيدة «جاليتا» وهي من نوع السوناتا، فقد أنشأها سنة 1972. نلاحظ بعد قليل أن العجوز الذي يشير إليه السطر الأول هو نيروس إله البحر، أما قصة حب العملاق الأعور (السيكلوب) بوليفيموس لجاليتا إبنة إله البحر نيروس فقد رواها الشاعر الروماني أوفيد في كتابه التحولات. (جالايتا) نيريدا، يا بنت عجوز البحر، كم كرهت الدب والفيل، اللذين يثقلان عليك كل يوم بزيارتهما، ويجيء إليك رسول غرام من بوليفيم العليل! نحن نراك هنا في عريك الجسور، ورداؤك الأحمر الأنيق يرفرف في الريح. عيناك وأذناك تنصرفان عن العربة، التي يجرها زوج الدلفين، لكي تتجه إلى أغنية الحب التي يترنم بها المارد السقيم.

وقد استوحى جيوفاني سترونزي منحوتة ميكال أنجلو «الليل» معاصره، سنة 1545، والذي استوحاها أيضاً جان باتيستا مارينو. كما ألهم تمثال آخر لميكال أنجلو «العبد المحتضر» الألماني كرستيان مورغن شتيرن، وهيرمان كازاك، وفيتسلاف نيزفل، وصوفوس ميكائيليس، وولف هاينريش فون ديرمولبه،

وكونراد فرديناند ماير. وقصيدة في «اللوفر» للشاعر فيتسلاف نيزفال الشاعر التشيكي الذي يعد من أعظم شعراء تشيكوسلوفاكيا (سابقاً) صدرت بالألمانية، هي: هذا الفتى الذي نحته ميكال أنجلو، كان بالتأكيد يلقي بنفسه في البحر كل صباح، حاجته الملحة للعناق قد جعلت فخذيه في غاية الإستدارة، وجعلته يبدو أخاً كبيراً في عيني فتاة صغيرة، تضع عذريتها تحت تصرفه، رأسه الذي لم يكتمل هو الذي يحميه، من أن يشيخ قبل الأوان، أيها الفتى الحيي، الحكمة كل الحكمة، ألا تظهر الإنفعال.

ولوحات رامبرانت 1606 ـ 1669، «محاضرة في علم التشريع» و«داود يعزف القيثارة أمام الملك شئول» فقد استوحاهما كل من مانويل ماتشادو وهيرمان كلاوديوس، وصوفوس ميخائيليس وستيفان جورج ورينيه ماريا ريلكه، وهذا الأخير قدم قصيدته بعنوان «داود يغني أمام شئول»: هل تسمع يا ملكي عزفي على القيثار، وكيف يلقي بنا في أبعاد نجوس فيها: النجوم تدفعنا فنتصادم في اضطراب، ثم نسقط في النهاية كما يسقط المطر، وتزدهر الأرض حيث تلمسها قطراته، تزدهر الفتيات اللاتي عرفتهن، واللاتي أصبحن الآن نساء يغرينني، رائحة العذارى يمكنك أن تحسها، والفتيان يقفون، وقد أسقمهم التوتر واللهاث، على أبواب تتكتم الأسرار.

وحظيت أعمال خوسيه ريبيرا بإهتمام الشعراء، فالشاعر الفرنسي يتوفيل غوتييه كتب قصيدة عن صورة بروميتيوس الموجودة في متحف مدريد. وأعمال غويا حظيت أيضاً بهذا الاهتمام وخاصة الصورة «إعدام الثوار» التي ترجع إلى سنة 1814 وتوجد في متحف البرادو في مدريد، فقد استلهمها اريك كنودسن سنة 1922 ومانويل ماتشادو وفالتر باور.

كذلك حظيت أعمال جوزيف ويليام تيرنر الذي يعتبر من أعظم مصوري المناظر الطبيعية وأرقهم وأغزرهم إنتاجاً، بإهتمام الشاعر جيمس الروي فيلكر فكتب عن لوحته «أوديسيوس يسخر من بوليفيوس» (رسمها سنة 1829)، قصيدة عبرت كما الصورة عن الأحداث التي رواها هوميروس في النشيد التاسع من الأوديسة: يا رسام النهار، دع روحي المظلمة تطير إلى مضيق مسينا في ترنكاريا لتشاهد خيول هيبريون الخالدة، وهي تندفع صاخبة على السلالم النارية، لترى طلائع سفن الأخيين من جديد وهي تنزلق بالقرب منها،

وأوديسيوس وهو في غليونه المجلو يتهكم بسخرية، والنيريديات ينشدن له: إلى الأمام! وعمالقة الكيلكوب المذهولون، يتلاشون في الأفق البعيد. أيها المعلم، إنك ترسم عاطفة الأرض، ترسم موسيقى مولدها، في نغم منتصر خافت، ألق الأشياء التي ضاعت وروعة الأشياء التي طعنت في السن، قدم لنا أغنية معزولة من القوة والوهج، عن الصباح الفتي الجناحين وبهجة الفرح الأكيد. والذهب الساطع وندى الزنابق الرطيب.

وللشاعرة البولندية أنا بوجونوفسكا، والشاعرين بول سيلان والبرت جوز قصائد عن آخر لوحة رسمها الفنان الهولندي فان غوغ «حقل القمح والغربان» ونظمت الشاعرة مارغوشار بنيرغ قصيدة عن صرخة مونش، كما نظمت قصيدة الشاعرة السالاسكرشولر في اللوحة «صلح» للفنان فرانز مارك وهي حفر على الخشب. أما الشاعرة اليزابيت أمونش دريغر فقد نظمت قصيدة بعنوان امهات بائسات عن منحوتة «الجائعات للفنان التعبيري والكاتب المسرحي ارنست بارلاخ، وعن نفس المنحوتة ظهرت قصيدة للشاعرة انا ليزة بنونغيروت بعنوان اللاجئون: نتجول عبر الزمن، بلا وطن، في أي مكان لا نجد الأمن، لا نشبع حتى من ضوء الشمس، لأن العالم ضن علينا، بمكان إلا في الظل. من يحسب أن جهنم، من لهب النار فحسب، فجهنم من ثلج الوحدة، والبرد يلف القلب. من يذكرنا؟ من يرحمنا؟ من يتضرع ـ وهو المتخم ـ لله ويسأل أن يعطيه خبز اليوم كفاف اليوم؟ أنسيتم أيام المحنة جوع البطن وذل النفس؟ وجراح الأمس هل اندملت وجراح الأمس؟ عميت أعينكم عما يفزع أمن القلب، وضمائركم قد غطتها، سحب الكذب على الجار، المسكين المتعب. أعماكم رغد العيش.

وقد نشرت قصيدة «شكل امرأة مضطجعة» للشاعر جيمس كيركوب استلهمها من تشكيل لهنري مور «شكل امرأة مضطجعة». أما «القبلة» منحوتة الفنان قسطنطين برانكوزي 1876 ـ 1957 أبرز ممثلي النزعة التجريدية المطلقة بين النحاتين المعاصرين، وهي أول عمل هام يتضح فيه تأثر الفنان بالفن الأفريقي ونلمس فيه نزعة التبسيط الشديد في الشكل والأسلوب الفني الناضج، فقد حظيت باهتمام عدد من الشعراء نذكر منهم كاريل جونكهير شاعر بلجيكي، واوجين جيليفيك من فرنسا، وغي دو بوشير، وارنست يانول،

وماكس الهاو، ويون كارايون وجورج شيرج. ويقول ماكس آلهاو في قصيدته القبلة: إنشق الحجر لكي يصمد لامتحان الزمن، بهذا العناق الذي لن يقدر شيء على تفريقه، تنفذ الحياة في صميم الأشياء: هو شيء أشبه ببداية العالم، حيث ولد الإنسان من الطين، وفتش عن المرأة ليغيب في جسدها، هذه القبلة تبشر بالفجر وتأسر الأبدية في مسارها.

وقد ألهمت لوحة البلجيكي جيمس أنسور «الأقنعة العجيبة» كريس تانسبرغ الشاعر السويسري فنظم قصيدته «الأقنعة العجيبة» التي تضم هذه الأبيات: من أين أيتها الأقنعة الفاقعة اللون، يا من تؤمنون إيماءات عاجزة؟ إلى أين يا نواطير الحقول؟ يا من تنقصكم الآذان والأنوف؟ لامراء: أنت قادم من مجلس التعليم، وأنت من الأسقفية العامة، وأنت من وزارة الإرشاد القومي وعلم الفحش. لامراء: أنتم مشغولون بالدعوة والتوعية، للانقاذ، للحضارة أصابعكم تشير للمحنة الماثلة على الجدار، لكنكم بلا عمود فقري. جباهكم تتلبد بتجعيدات المفكرين، لكنكم بلا مخاخ. في الشارع تتدافع الغوغاء من أجلكم، تخفق أعلام الثورة تأييداً لكم. لكنكم عاجزون حتى عن ربط أحذيتكم.

كما ألهمت لوحة امرأة جالسة على كرسي وثير لبابلو بيكاسو، بعض الشعراء منهم صديقه جان كوكتو الشاعر والفنان، ولوثر كلونر الشاعر واللاهوتي، وفريدريك راشه. واستلهم عدد كبير من الشعراء الصورة الشهيرة «الثورة» التي رسمها مارك شاغال سنة 1937 ومنهم سارة كيرش وكورت بارتش، وبول ايلوار[1] الشاعر الفرنسي العظيم الذي كان على علاقة حميمة مع عدد كبير من الفنانين الذي اشترك معهم في مطلع حياته في تأسيس الحركة السريالية. واستوحى الشاعر كريس تانسبرغ صورة «ثورة الجسر» للفنان بول كلي. أما صور أشخاص وكلب أمام الشمس للفنان جوان ميرو هذه اللوحة التي تعبر عن طابعه المتميز بالبراءة الساحرة والبساطة الطفولية المهندسة، رسمها سنة 1949 وهي موجودة في متحف الفن في مدينة بال السويسرية، فقد

(1) حاول ايلوار في «الأيادي الحرة 1936» أن يعرض في قصائد ما يراه من خروقات فاضحة في الآثار التصويرية لمان راي.

استوحاها الشاعر الألماني بيتر يوكوسترا وكتب قصيدة بعنوان «تحت صورة لميرو».

أما الزرافة المحترقة لسلفادور دالي الموجودة في متحف يال أيضاً والتي تعتبر من أدل لوحاته على فنه المتطور من مرحلة إلى مرحلة، استلهمها الشاعر بيت برشبيل، وجدير بالذكر أن بيت ألف ديواناً كاملا مستوحى من الصور واللوحات الفنية لمختلف الرسامين سماه «الصور وأنا» وظهر في زيورخ سنة 1968. وفي قصيدته «الزرافة المحترقة» نستمع إليه يقول: نسختان من امرأة، صحراء أفريقية، سماء ربيع أسبانيا، جبال بابَل، إنسان السونا، الزرافة التي تحترق متوهجة، وتنتظر في هدوء، حتى تلتهم النار مراعيها البرية وسماواتها، هذه لحظات، تمتد على السنوات، على الحياة شبيهة بخيمياء، أحد مؤسسي الديانات، أو: حياة في الجحيم، يسمح فيها أحياناً بالتخفيض على المبيعات بالجملة، صورتها الفرشاة بالأدراج الفارغة المشدودة، والطحال المنزوع، ربما كان هو المخ الذي يتأرجح، وسط أسماك خرساء، وصحراء صامتة، الإيماءات هناك، القروح، مساند الجسد، السماوات البلورية، البشر، المحترقون بلا حراك، كل شيء هناك...

أما في عالمنا العربي فقد حاولت بعض قصائد الشعراء أن تتجه إلى استكشاف الألوان والخطوط الإيقاعات في عالم فنان تشكيلي بعينه دون التقيد بصورة محددة من مجموع نتاجه، على نحو ما فعل عدد من الشعراء الغربيين الذين سبق وذكرناهم مع بروغل وشاغال وغيرهم. وتبرز في هذا الجانب قصيدة الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي «آيات من سورة اللون»، التي تتألف في الواقع من قصيدتين متصلتين كتبت أولاهما سنة 1974 للرسام سيف وائلي، وكتبت الثانية سنة 1977 للفنان عدلي رزق الله. لقد شعر عبد المعطي حجازي، أن عالم الرسام وعالم الشاعر واحد في جوهره وإن اختلفت الوسائل والوسائط في كليهما.

لا شك أن مهمة عبد المعطي حجازي مع الفنان سيف وائلي لم تكن يسيرة، إذ وجد نفسه يعيش لحظات انتظار إيحاءات والهامات شعرية من إيحاءات وإلهامات لونية! فيقول: يرقد العالم في بلورة يغسلها ماء المطر، ها هي ذي اللحظة تأتي، أهو اللون أم الإيقاع ما نصطاده، أو ربما تسلمه نفسك،

حتى يغمر الموج التجاعيد، ويلهو بخصيلات الشعر. ويتابع الشاعر رحلة اللون وهو يهبط من الياقوت للفضة، للعشب، ثم يعلو سلم الصوت، فقاقيع من الأضواء لا تلبث حتى تنفجر. ويندمج الشاعر مع الرسام المتصوف في لحظات الجذب اللونية حيث يتعانق اللون مع الإيقاع، ويستسلم الفنان لرؤاه الواردة عليه وهي تبدو في هيئة وعل نادر، أو ديك ينقر بخيمات السحر، او بحارة يرقصون في الملهى.

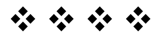
كما يدخل الشاعر حجازي في تجربة مع الرسام عدلي رزق الله التي تموج لوحاته بالألوان الحمراء والخضراء والبرتقالية والصفراء فيقول حجازي ويعبر في إيقاعات قرآنية: قل هو اللون! في البدء كان، وسوف يكون غداً، فأجرح السطح، إن غداً مفعم، ولسوف يسيل الدم.

وقد اتجه بعض شعراء العرب إلى الرسام الغربي. فقد برزت قصيدة عبدالوهاب البياتي إلى بابلو بيكاسو من ديوانه «النار والكلمات»، وقصيدة حميد سعيد، المرور في شوارع سلفادور دالي الخلفية من ديوانه «الأغاني الغجرية» وهاتان القصيدتان لا تستوحيان صورة محددة من صور الفنانين وإنما تستلهمان عالمهما الثري بالغرائب والتضادات، والمفارقات، والشاعر حميد سعيد له أيضاً قصيدة «محاولة إعادة رسم الجورنيكا» كذلك حجازي له قصيدة «جورنيكا أو الساعة الخامسة» في هاتين القصيدتين نلمس محاولة الشاعرين إعادة رسم الجورنيكا لوحة بيكاسو الشهيرة التي ما زالت تتحدى المفسرين لقيمها التشكيلية والإنسانية المذهلة. وفي القصيدتين لم يتقيدا بعناصر اللوحة، أو موضوعها الأصلي على نحو ما فعل الشاعر الفرنسي ايلوار في قصيدته المشهورة عنها. لقد استلهما فقط عالمها المخيف الذي لا يزال يطلق طاقات وإشعاعات تنذر بالويل القادم مع الكوارث المشابهة.

ونجد أيضاً قصيدة «تحت جدارية فائق حسن» للشاعر العراقي سعدي يوسف، والتي جعلها عنواناً لإحدى دواوينه، والقصيدة كما يشهد عنوانها، قد كتبت تحت صورة، أو بالأحرى رسم جداري للفنان العراقي فائق حسن، وكأنما هي نقش أو تعليق شعري عليها، نتابع في هذه القصيدة جدل الصراع المحتوم بين عناصرها التي يحتمل أن تكون شبيهة بعناصر الجدارية. والمحور الأساسي الذي يدور حوله الصراع ويتخذ وجهته ويحدد هدفه هو الفقراء الجالسون في

ساحة الطيران، يمدون أذرعهم للمقاول المستغل الذي سيشتري كدهم وعرقهم. وتبدأ القصيدة بالحمامات التي تطير في ساحة الطيران، معبرة عن أحلام المناضلين ببناء مدينتهم الفاضلة: تطير الحمامات في ساحة الطيران، البنادق تتبعها، وتطير الحمامات، تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا على الرصيف يبيعون أذرعتهم».

أما الشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين فقد نظم قصيدة «معك وحدي» قدمها للفنان حسن جوني بمناسبة إقامة معرض لرسومه عام 1986، نشاهد في مطلع القصيدة الإشارة إلى الألوان: أزرق، أخضر أبيض وافتراس الشاعر للصور فيها، فكان شمس الدين يزاحم الفنان التشكيلي في ابتداع الصور فيقول: أراك جميلاً كغريق في الماء؟ كيف تشظى فيك الموج، اغمد هذا النورس ريشته في مائك، مغيب الشمس على عينيك، لحم بنفسجة الأنثى، ولكن سرعان ما يتجاوز الشاعر المناسبة ليؤكد أن الرسم بالكلمات هو نفسه الرسم بالريشة وأن الفنون مهما اختلفت وسائل تعبيرها واحدة، فجميعها يعبر عن شيء في النفس، ويتماهى الشاعر مع الرسام وتصبح قضيتهما واحدة: وهمست أنا أم أنت؟ عذابك في أول دورته، أم أن عذابي، حين رماني فيك، تماسكنا، وكبرنا.. لنغني لحناً لسماء كابية: رحلت كل الأشياء، رحلت كل الأسماء، فوداعاً، لإقامتنا في الأرض وداعاً، وداعاً، للزمن، إلها لكِ، في الماء، هكذا أخذ الشاعر بيد صديقه الرسام ليشاركه مكابدته الدائمة بالإحساس بهروب الزمن والوحدة والغربة.



اللوحات القصائد

وكما قلنا سابقاً بأن من الصعب أن نحصر القصائد التي وصفت لوحات ومنحوتات، فالعكس صحيح أيضاً، فعدد الفنانين الذين رسموا وصوروا قصائد لشعراء مشهورين من هوميروس وفيرجيل ودانتي وشكسبير وملتون ولافونتين وجوته وبيرون وبودلير إلى الشعراء المعاصرين عدد يفوق الحصر وهناك الكثير من القصائد التي ألهمت أكثر من فنان، مثل قصيدة الشاعر مالارميه «عصر إله الغاب» التي رسمها الفنان الإنطباعي مانيه، ولحنها الموسيقي ديبوس وحولها فنان الباليه نيجنسكي إلى باليه راقصة. وهناك أيضاً لوحة من أجمل اللوحات التي نفذها ديلا كروا تدعى «موت سردنابال» صور فيها سردنابالس آخر ملوك آشور، وكان ديلا كروا قد استقى إلهامه من مسرحية الشاعر الإنكليزي اللورد بيرون «مأساة سردنابالس» وسردنابالس شخصية تاريخية كان ديودورس الصقلي قد كتب عنها مطولاً في تاريخه القديم، وصورها على نحو بات يثير خيال وتوق الشعراء والكتاب والفنانين.

وأيضاً الرسوم الرائعة التي أبدعها ساندرو بروغل لدانتي شاعر الكوميديا الإلهية. كما شاهد الناقد الفني ماريو براز صورة الشاعرين رامبو ولو تريامو، بجانب عالم التحليل النفسي فرويد في رسوم بيكاسو وسلفادور دالي كما قارن بين أبيات في قصيدة اليوت «الأرض الخراب» ولوحات كثر للفنانين السرياليين. كذلك كشف عن العلاقة الوثيقة بين الفن التجريدي وقصائد الشاعر ابو لينير «كاليجرام»[1] كما ذكرته قصائد الشاعر كمنجز 1894 ـ 1962 برسوم وصور موندريان وكاندنسكي وبول كلي.

(1) لقد ارسى ابو لينير شكل شعري سمي (القصيدة التصويرية Calligramme) قوامه ترتيب نص بطريقة تبرز طباعياً وطبقاً للاصل شيئاً او عدة اشياء والافكار التي يثيرها: =

وقد دلت المقارنة بين أقدم صورة لتريستان، مرسومة على سجادة بالأصباغ الأدبية المتواترة عن تريستان، بدوريس فوكيه مثلاً إلى القول بافتراض معقول جداً، يفيد بأن صورة السجادة نشأت بناء على تراث شفهي لحكاية تريستان. ويذهب إلى أبعد من ذلك، حيث يمكن من إعادة تكوين هذا التراث الشفهي إلى حدود معينة.

كذلك نفذ شاعر التصوير الميتافيزيقي جيورجيو دي كيريكو أعمال كثيرة كتحية للشاعر العظيم أبو لينير وفي إحدى أعماله نرى صورة للشاعر بعينين مغطتين بنظارات سوداء لأن ما يلهم الفنان ليس الواقع الخارجي المرئي والملموس بل هي المشاعر المخبأة.



= ترجع هذه القصيدة إلى موروث الشعر التصويري الذي دشنه عند اليونان سيمياس دي رودوس (القرن الرابع ق. م.) تحدثوا في ذلك الوقت عن «القصائد الروباليكية». ظهرت ثانية ومرحلياً في تصور تقليد تخلقي عند تيبو قريط، ثم في فرنسا عند رابليه، حيث يتغير طول الأبيات وفق الشيء الموصوف (على سبيل المثال الخمرة Dive Bouteile حيث يأخذ الشكل الطباعي هيئة القنينة).

وقد جعل ابو لينير هذا النوع شكلاً شعرياً مستقلاً، والف ما بين 1912 ـ 1917 ديوانه Calligrammes (وبعنوان فرعي «قصائد في السلام» و «الحرب» 1918) الذي يحوي قصائد ـ احاديث ـ قصائد تزامنية (تنقل تجارب تصويرية بين من عاشها فرناند ديغوار) اضافة إلى ما سماه ابو لينير نفسه «رموز كتابية غنائية). هذه التي طمح إلى جمعها عام 1914 في ديوان سماه تسمية ذات مغزى بعنوان «وانا أيضاً رسام»! ساهمت برواج طباعي اطلقه الرمزيون.

وعن العقيدة التصويرية كتب يقول «أنها سمو بالشعر الحر الأبيات وضبط طباعي دقيق في مرحلة انهت الطباعة مهمتها بنجاح مع انبلاج فجر وسائل انتاجية: السينما والفوتوغراف». استمر اتباع هذا التقليد بعد ابو لينير في الملصقات السريالية (بريتون، اراغون) في الشعر الواقعي وفي الشعر المكاني.

الفصل التاسع

أدباء ورسامون

أدباء رسامون

لقد اشتغل عدد كبير من الفنانين بالرسم والكتابة في الوقت نفسه. لربما كان أشهر من جمع بين الرسم والكتابة الشاعر الإنكليزي وليم بليك (1757 ـ 1827). إن تاريخ الفن يفخر به رساماً رؤيوياً ثائراً ومجدداً، وتاريخ الأدب يفخر به أديباً رؤيوياً ثائراً ومجدداً كذلك، وكلا التاريخين يخبرنا بأثره الكبير في الأدب والفن المعاصرين. لقد أعطى بليك قوة كبيرة للخيال لهذا قد يعتبر أباً للسريالية الحديثة، فقد صور بليك شعره بفرشاته وأقلامه، فنجد تعبيره عن الخير والشر والخلق والنار، أشخاص منطلقة في عنان السماء أو تغوص في متاهات من صنعه، تارة سابحة، وأخرى واقفة والشرر يتطاير من أعينها، أو ممتطية عربة تجرها الخيل، وكلها صور ليست من النوع الواقعي وإن كانت تحمل لمسات بصرية كثيرة، إلا أن الخيال فيها هو مصدر إبداعها وحيويتها.

في بداية مسيرته كان النقاد يعتبرونه فناناً خاصاً يتحدث لغة رمزية مقصورة عليه، ولا يفهمها سواه، ولكن لوحاته تدل على أنه كان سباقاً إلى كسر الخطوط والألوان، كما في لوحته التي زين بها قصيدته المشهورة بعنوان ملتون. فقد كان جواداً جامحاً في فضاءاته الخاصة. وقد ثبت النقد الحديث مدى ريادة هذا الفنان. ويعتقد أن بليك لم يكن يستطيع أن يعزل الرسام في نفسه عن الشاعر، فقد كان في أكثر الأحيان يكتب القصيدة ويرسمها معاً، يوزع الأشكال حول القصيدة وبين أبياتها، أو يجعل الأبيات في تلافيف الصورة، ولما لم يجد من يستطيع أن يطبع له ذلك، راح هو يحفر اللوحات ويخطها ويطبعها بنفسه في كتب، كما راح يبيع كتبه المصورة على قارعة الطريق.

فقد كانت حياته في هذا الفن المزدوج الذي انتجه بغزارة في شقيه. كما لم

يكتف برسم قصائده، فرسم للكثير من كتب الآخرين من سفر أيوب، إلى كوميديا دانتي الإلهية، إلى قصائد بعض معاصريه، وبقي كل شعره ورسمه زاخراً عارِماً، يحمل تمرداته ورؤاه الخلاقة.

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر اشتهر شاعر انكليزي آخر برسمه: دانتي غابريال روزيتي (1828 ـ 1882) فقد كان شاعراً ورساماً ومترجماً، وقد تزعم جماعة (السابقين على رافايل) التي تأسست من شعراء وفنانين سنة 1848 وكان من أهم أعضائها هولمان هنت وج.ا. ميلليه والتي ثارت على انطباعية وليم تيرنر وغيره ممن ابتعدوا عن المحاكاة واختارت نمازجها المثلى من الفنانين الإيطاليين المبكرين الذين عاشوا قبل رافايل، فكانوا من ناحية أكثر بدائية وواقعية، ومن ناحية أكثر شاعرية وحلمية من الرسامين الكبار الذين طبعوا النهضة وما بعدها بأساليبهم، ولعل تأثر روزيتي بسميه القديم دانتي ـ ترجم له ديوانه الحياة الجديدة ـ كان شديد الصلة بهذه النزعة التي تنتمي إلى ذلك النوع من الرومانسية التي راح يستلهم الفترة المتأخرة من العصور الوسطى، ويجد فيها مهرباً روحياً من واقع القرن التاسع عشر وماديته المتصاعدة.

وقد دعى روزيتي للعودة إلى الطبيعة والبساطة في التصوير وفي الشعر معاً. وأدخل روزيتي الرموز الدينية في لوحاته جامعاً بينها وبين حسية جنسية غريبة تتأرجح أحياناً بين الصحة والمرض، وكان بذلك من الذين بدأوا اتجاهات جمالية في الفن والشعر شغلت الكثيرين من مبدعي إنكلترا وفرنسا طيلة النصف الثاني من القرن التاسع عشر. فقد كان له تأثير على وليام موريس وجون راسكين الذي ألقى محاضرات في فن الرسم تعد امتداداً للتفكير الرومانسي العام.

فبعد حركة روزيتي ومن ثمارها ولادة حركة رمزية، وفيها أصبح الكتاب يرون أن الرمز من الوسائل الكفيلة بتحرير الفنان من سيطرة ما يرى وما يسمع، فهو يفتح له الآفاق ليجعل من المعنى مساحات تشبه مساحات الألوان على اللوحة وهو يستطيع عن طريق الرمز في التصوير إخراج مقابل للألفاظ، وإذا كانت الرمزية قديمة قدم الفن البدائي قبل الأدب فإنها الآن قد اكتسبت أهمية قصوى لقدرتها على تحرير الفنان من التاريخ. وقد قاد هذه الصحوة شعراء فرنسيون أهمهم وأولهم مالارمية 1842 ـ 1892 ولكن خليفته بول فاليري

1871 ـ 1945 هو الذي يفتح الطريق حقاً لنفهم التغيير في إتجاه الشعر، تأثراً بالفن البصري.

ومن معاصري روزيتي الرسام والشاعر الصربي جورا ياكشيش (1832 ـ 1878) الذي كان متعدد المواهب فقد كان يرسم ويكتب الشعر الغنائي والملحمي ويكتب الروايات والأقاصيص والمسرحيات الدرامية، وكانت تبرز في لوحاته التناقضات القوية والطابع البري. وكان يعبر بدقة وإيجاز وحرارة قوية عن آلام الإنسان العميقة. وقد وجدت الرومانسية في صربيا في جورا أصدق مفسر لها وأفضل فنانيها وشاعرها الغنائي الأكثر تلقائية، ذلك لأنه أجاد في التعبير عن أحاسيسه الرومانسية.

ولمع فيكتور هيغو (1802 ـ 1885) الشاعر الفرنسي الذي ترجم وليم شكسبير في الشعر والرسم، فقد كان غزير الانتاج شعراً ورواية، ورسماً. ومن الجائز لو لم يشتهر بالرواية والشعر لكان من أبرز الرسامين هو الذي عاش حياته الطويلة متمرداً ثائراً وقد ظهرت الثورة جليةً في رسومه كما في كتاباته.

أما في أوائل القرن العشرين فقد برز الكاتب المجدد وندهام لويس[1]، صاحب المدرسة الدوامية التي اتسمت بعنف وقسوة في الخطوط المتطايرة كالشظايا، والمسيطر عليها في الوقت نفسه لتؤدي وظيفة شكلية متميزة. كان وندهام كاتباً غضوباً، يكاد لا يرضى عن شيء في مجتمعه، وفي رسمه تبدو آثار هذا الغضب. لعل أسلوبه مستقى في معظمه من المستقبلية. وفي لوحاته تلك الشحنة اللونية التي يقصدها معظم التكعيبيين. ففي صوره مزيج من تفجير النار وصلابة المعدن، مما اعتبر تصويراً لعصره وتعليقاً عليه في آن معاً.

والكاتب والشاعر والرسام المجدد أيضاً في أوائل العشرين هو د.هـ. لورنس (1885 ـ 1930). الذي كان متأثراً ومعجباً بوليم بليك. فهو لم ينتم إلى أي مدرسة، كما لم يدع إلى أي مدرسة شكلية أو أسلوبية معينة. كان كرهه للحياة الصناعية الإنكليزية عودة إلى بدائية الطبيعة، وبدائية أحاسيس الإنسان. إنه في بحث دائم عن القوى الغامضة المظلمة التي تتأجج في دم الإنسان، مما

---

(1) أحد أشهر كتبه «قرود الله» وكان يقصد بالقرود معظم المبرزين في عصره.

جعله يؤكد على الصلة العميقة بين العواطف الجنسية المتفجرة وقوى الطبيعة الفائضة بروعتها على كل شيء حي. فكانت رسومه، على قلتها بالنسبة لنتاجه الروائي والشعري الغزير، بدائية، حارة، ترفض الاستخذاء، لأي شكل منطقي، وتوحي بحرارة جنسية يعتبرها مقدسة لأنها مستوحاة من قوى «الآلهة المظلمة»، التي تطلق تيار الوجود الإنساني نحو وعي ما يقصر عنه الذهن المنطقي، وقد جوبهت كتاباته ورسومه، كما داهمت الشرطة معارضه وصادرت لوحاته باعتبارها بذيئة أو فاضحة. وقد كتب لورنس مقالة طويلة من أروع ما كتب حول الموضوع دفعاً لتهمة البذاءة عن فنه. وهو يعد اليوم من أبرز كتاب القرن العشرين.

وفي فرنسا لفت أنظار العالم إلى رسومه أكثر من أي أديب آخر الكاتب والشاعر الفرنسي جان كوكتو (1889 ـ 1963) فمنذ أن بزغ اسمه في أواخر الحرب العالمية الأولى، واقترن بمحاولاته الأسلوبية الثائرة في الكتابة، رافقه الرسم في رحلته إلى الشهرة بأسلوب خاص به كذلك، كان جان كوكتو وليد الحركة السريالية في أول نشأته في العشرينات، ومنافسها الرهيب في الوقت نفسه. وما من شك في أن الرسم لديه لم يكن إلا تفجراً آخراً من تفجرات مواهبه التي أذهل بها جيلاً، بل جيلين، من الفرنسيين وغير الفرنسيين.

وقد كان دوماً في البؤرة المشعة من حركات التجديد في الفن والمسرح والسينما، صديقاً لأبولينير وبيكاسو، وكيريكو ولسترافنسكي وديا غيلين ولويس بونويل في عهده السينمائي الأول، وكثيرين آخرين من مشاهير النصف الأول من القرن العشرين، ورؤياه الفنية نجدها تضفى شكلاً متميزاً على المسرحيات الشعرية التي كتبها، وبخاصة (الآلة الجهنمية) وعلى عدد من أروع الأفلام وأغربها في تاريخ السينما، أمثال «دم الشاعر» «والحسناء والوحش» و«العودة الأبدية» و«الأولاد الرهيبون».

وهناك أيضاً الشاعر الإسباني لوركا فقد كان يرسم إضافة إلى رسمه المدهش بالكلمات. ولد لوركا الشاعر والكاتب المسرحي والرسام والموسيقي في غرناطة 1898 واغتيل في سنة 1936 بأيدي مجهولين من أتباع فرنكو في أول الحرب الأهلية. ولم يعثر على جثته، تماماً كما تنبأ بإحدى قصائده، يقول فيها «بدا لي أني قتلت، بحثوا في المقابر والمقاهي والكنائس، فتحوا البراميل

والخزانات، نهبوا ثلاثة هياكل عظمية لانتزاع أسنانها الذهبية، لكنهم لم يعثروا علي، لم يعثروا علي، لا لم يعثروا قط علي».

كان لوركا يكتب للجميع، إلى حد أن القرويين الأميين كانوا يحفظون عن ظهر قلب مقاطع طويلة من «الأغاني» مجموعته الشعرية المميزة. فجذور هذه المجموعة قد اغترزت عميقاً في التراب الأندلسي خصوصاً والإسباني عموماً.

وكتب لوركا مجموعته الثانية المميزة «الشاعر في نيويورك» في سنة 1929 عندما كان يدرس في كولومبيا في مدينة نيويورك. وكانت هذه المجموعة سوريالية لا مثيل لتوترها لدى أي سوريالي آخر. سوريالية على علاقة صحيحة مع الواقع كما مع الصور الرؤيوية المنبثقة من هذا الواقع، أي بالطريقة ذاتها التي استعمل فيها الشاعر الأشكال الإسبانية التقليدية لأغراضه.

فقد كان رسم لوركا كشعره يحملان الجوهر الحقيقي للفن فجميع أعماله تحمل القدرة على النفاذ من خلال الموسيقى والصورة والرؤيا إلى وجدان الإنسان المعاصر لأنها تنبع بأبعادها الثلاثة من تصور الإنسان المعاصر لذاته لواقعه إلا أنها تحتوي على نوع من الإلتزام الواعي الحي النابع من داخل نفوسهم. كما كان في فنه كل خصائص بلاده وقسماتها التي تصل به إلى التصور الإنساني الكامل، أشكال حياة الإنسان في إنفعالاته وهزائمه وحبه.

ومن الحالات التي اجتمع فنين في شخصية واحدة هناك الموسيقار الفنان فاغنر، والفنان رابيه انكيل الفنلندي، فقد نشر منوعات شعرية ومسرحية كما ظهرت له كتابات باللغة السويدية، كذلك الكاتب ت.أ.هوفمان الذي كتب القبرية ورأى فيها الباحثون مجمع الفنون وقيل فيه: «لقد كان ممتازاً في الوظيفة، ممتازاً شاعراً وموسيقياً ومصوراً». وأن تطابق الأنغام والألوان والروائح الشذية عند هوفمان لا يتم إلا في عالم الأحلام والهلوسة، أو ما يمكن أن نسميه الجنون الشعري. غونتر كراس، من كتاب الألمان، يرسم، وقد نشر كتاباً هو عبارة عن قصيدة واحدة. جمع فيها بين الكلام والرسم والتصوير الفوتوغرافي، عنوانها (أن ماريبريز).

أما أشهر من جمع بين الأدب والفن من كتاب العرب جبران خليل جبران. والطريف أن جبران لم يتلق دراسة منظمة في الأدب، في حين أنه قضى

سبع سنوات في باريس ليدرس الرسم، ولكنه، في معظم ما رسم جعل لوحاته تخدم غرضه الأدبي، فكأنها توضيح لبعض صوره أو رؤاه الشعرية أكثر منها أعمالاً قائمة بحد ذاتها.

وجبران المجدد، بالنسبة إلى الأدب العربي الحديث لم يكن مجدداً في الفن، حيث كان يردد أصداء عن بليك من ناحية، والنحات الفرنسي أوغست رودان من ناحية أخرى. يقول جبرا إبراهيم جبرا «وقد بدا للكثيرين من القراء العرب ايامئذ وكأنه أضاف برسومه إلى الذخيرة الفنية العربية، لأن القليلين جداً من المثقفين العرب، حتى أواخر الأربعينات (من القرن العشرين) كانوا يعرفون شيئاً ذا قيمة عن تاريخ الرسم، سواء في الغرب أو عند العرب. أما الآن، إذ نضع رسومه في المنظور التاريخي للفن، فإننا لا نجد فيها أكثر من محاولة طريفة قام بها أديب عربي بحب كبير في زمن لم يكن زملاؤه فيه منتبهين إلى الحركات الفنية السائدة في العالم، فهي لا توازي بقيمتها أو أثرها أي شيء مما كتب، لكنها تبقى شيئاً فذاً يستحق الإكبار، فضلاً عن أنها أوجدت أسبقية للكتاب العرب في هذا القرن ممن يرسمون».

رسامون أدباء

وبالإتجاه المعاكس هناك الرسامين، الذين كتبوا، والذين انتجوا كتابات مهمة، تعد امتداداً لرؤاهم الفنية،ولا تقل قيمتها عن أعمالهم الفنية، التي تغتني بدرجات ألوانها وجمال أشكالها. أولهم ميكال أنجلو 1475 ـ 1564، هذا الرسام والنحات والمهندس المعماري العظيم الذي عمل في فلورنسا وروما وقد كان شاعراً تأثر بمواطنه بتراركا في شكل الشعر، كما تأثر في مضمونه وروحه بالراهب الشهيد سافونا رولا. لكنه احتفظ شعره بوجه عام بطابع خاص ميزه عن الأدب الإيطالي في عصره. وقد ترك لنا عدداً من أجمل القصائد السوناتات في حب غريب، متعه، وعذبه، في فترة متأخرة من حياته.

وليوناردو دافينشي 1452 ـ 1519، ما أروع ما كتب في كل شيء تقع عليه عيناه ويسلط عليه ذكاءه، فقد كان مفكراً متأملاً مبدعاً، وفيلسوفاً يرسم فلسفته، حسبنا كتاب ملاحظاته الذي ليس سجلاً لاستقصاء أسرار الرسم والنحت فقط، بل لأسرار الكون والجمال والنفس البشرية.

يتحدث عن التصوير «كطريقة تحليلية لاقتفاء أثر المعرفة والتعبير عنها فيقول: «إن أراد المرء أن يتفهم العالم على أنه حركة نمو، والمسافات في ذاتها على أنها تجريد، فعليه باقليدس، أما إن أراد أن يفهم عالم الأشياء كمدرك بصري، وليس كما يعيها العقل، فعليه أن يستدير إلى التصوير، حيث يجد علم التصوير، وهو بالضبط يتساوى مع إقليدس، وهو علم يتضمن كل الوسائل للتعبير عن العمق، أي الفراغ والمسافات، كالتنغيم والتنوع في الأبعاد، والتعبير عن الأوضاع المختلفة بواسطة نسب وعلاقات الحجوم بعضها البعض والتنظيم باللون والحجم، ومثل هذه الأمور ليست مجرد اختراعات لتمثيل وهم ما يسمى بالعمق، كما يتراءى للبعض، لكنها كلها طرق لايضاح وتأكيد وجهة نظر معينة بالنسبة لماهية البعد في حد ذاته.

مثل هذه الكلمات تجعل ليوناردو دافنتشي عظيماً كما في صوره، إذ لمس قيمة التجريد والتنغيم بواسطة الأبعاد في اختلافها وعلاقتها ببعضها، لمس ذلك عن طريق تأمله للواقع البصري ونقله إياه، وإذ بهذا الواقع يتحول إلى قيم تجريدية وإدراك العلاقات إلى قيم تتساوى مع علوم الرياضة البحتة والموسيقى والإيقاع اللفظي في الشعر.

ومن الرسامين الذين كتبوا الشعر والموسيقى، الرسام والأديب والشاعر والموسيقي الصيني تشانج داتشيان. هذا الرسام الذي قضى سنتين ونصف السنة في الكهوف الصخرية لنقل الرسوم الحائطية المرسومة عليها، منذ أزمنة سحيقة (وكما معروف، الفن الصيني من أعرق الفنون قاطبة لا في آسيا وحدها، إنما في العالم كله، ترسخت له على مدى عمره المديد تقاليد وأصول أعطته باستمرار طابعاً متميزاً، حتى لا يجد المرء، ولو لم يكن خبيراً بالفن، أية صعوبة في أن يحدد هوية اللوحة التي يراها وينسبها إلى موطنها)، وقد تم له في هذه المدة نسخ أكثر من مئتي لوحة من هذه الرسوم القديمة.

هذا الفنان والرائد الكبير نهض بالفن الصيني وحقق المعادلة بين الماضي والحاضر ببساطة وعظمة، لأنه استطاع أن يجمع إلى تراث أجداده وتقاليد بلاده الفنية، رؤية العصر، ووعى حاضره وزمانه بما يعنيه ذلك على كل المستويات، وأهمها بالنسبة له مستوى الفن. فقد كان واسع الإطلاع وتمرس باكراً وكانت

علاقته وطيدة بالطبيعة الصينية الرحبة وبتراث الآباء بالإضافة إلى هواية بل احتراف الأدب والشعر وفنون الخط والموسيقى.

فقد امتلك هذا الفنان الرائد تشانج داتشيان باستمرار حساً عالياً، ومن نوع خاص في تصويره لمختلف الموضوعات، توقف لحد كبير على تكوينه الفني المتين من البداية، ثم على الأعوام الطويلة التي قضاها في الكهوف ناقلاً إبداعات سابقيه، حتى أصبح لا يبارى في قدرته على تصوير الموضوعات المتباينة بأساليب متعددة تشير إلى أفقه وخبرته الجمة، ولكنها مع ذلك تؤكد على وحدة رؤيته وحرية فكره.

إن قليلاً من التأمل في أعمال هذا الفنان الصيني تضع يدنا على الفور بإنعكاسات فنون الأدب والشعر والموسيقى والاهتمامات المتعددة على أدائه البارع.

إن الكثيرين من الرسامين سلموا بعضاً من أعماق أنفسهم للكلمات بمقدار ما فعلوا لرسومهم، سلفادور دالي وهو يهذي أحياناً بكتابات لا شك أن فيها جولات في خفايا ذهنه لم تستنفدها رسومه، والجواهري النحات تشيليني، الذي كتب سيرته الذاتية بأسلوب نحته الجميل. وأيضاً بول كلي وكاندنسكي في محاولاتهما التغلغل في إمكانات التجريد في الرسم لهما دراسات[1] في روحانية الفن وما ورائياته، يعجز عنها أي دارس أو ناقد. فلكندانسكي ثلاثة مؤلفات متميزة وفريدة وهي «من الروح في الفن»، «نقطة ـ خط مسطح» و«نظرة إلى الماضي».

نشر كتابه «من الروح في الفن» باللغة الألمانية سنة 1911 وترجم فيما بعد إلى عدة لغات. وقد تزامن صدوره مع أول عمل مائي تجريدي لكاندنسكي

---

(1) كان لكتابات كاندنسكي ونظرياته في الفن، إضافة لكتابات الفنانين الآخرين وأعمالهم، الأثر الكبير في بعض الاكتشافات العلمية الحديثة. نذكر على سبيل المثال تقنية التلفزيون حيث الصورة ناتجة عن مربعات متناهية الصغر (وهذا المفهوم مأخوذ من المدرسة التنقيطية). أما ابتكار الكومبيوتر حيث المبدأ يقوم على تحريك المؤثر (النقطة) على الشاشة معاً تولده من أشكال وكتابات وتنويعات مختلفة فيعود إلى نظرية كاندنسكي عن تحرك النقطة في الفضاء أو الفراغ وما ينتج عن ذلك من خطوط ومسطحات وأشكال مختلفة.

ويعتبر حتى اليوم مرجعاً للفنانين والناقدين والدارسين للفن الحديث، فقد جمع فيه خبرته كمفكر وفنان طليعي مجرب. فسر فيه الفن التجريدي الذي كان كاندنسكي يتزعمه. وجاء هذا الكتاب لفكر فنان اتسعت ثقافته الموسيقية والفلسفية والدينية والاجتماعية والقانونية أيضاً (كان كاندنسكي حائزاً على دكتوراه دولة في القانون).

لقد ذخر هذا الكتاب بالمعاني والرموز والدلالات. صورة المدينة الروحانية، الشمس المتجددة، والمثلث الذي يجلس في أعلى قمته إنسان واحد متفرد، والهرم، وجنة عدن، والنبي موسى الجديد الذي ينزل من الجبل والذي لا يسمع كلامه إلا الفنان وحده، والمنعطف الروحي وأمثلة عن نيتشه فاغنر وسيزان.

وفيه آراء عن تأثير اللون وأهميته وعلاقة الإنسان به، ويتطرق إلى الموسيقى الذي ينحاز إليها دائماً يقارنها باللون والتصوير وللرقص حصته. كما يطرح استقلالية اللوحة عن الطبيعة.

كما يتناول فيه علاقة الفنان بالعمل الفني وفي هذا الصدد يقول: «الجميل هو ما ينتج عن الضرورة الداخلية للنفس. الجميل هو الجميل داخلياً». فكل شيء يتمحور حول الروح الإنسانية. وفي التصوير «كل لون هو جميل داخلياً، لأن كل لون يستثير اهتزاز النفس وكل اهتزاز يغذي النفس». وعن حرية الفنان الغير محدودة باختيار وسائله والتعبير عن مكنوناته الداخلية، فكل خلق فني هو مبدأ الدخول بالعلاقة المثمرة مع الروح الإنسانية. فبنظر كاندنسكي الأعمال الفنية هي من اقتربت من الروح أكثر من العين.

ومن الفنانين الذين لا تقل كتابتهم روعة وفتحاً لمغاليق النفس عن رسومهم غوغان وفانسان فان غوخ، الذي كتب رسائل عديدة لأخيه تيو.

فرسائل فان غوخ خلال السنتين الأخيرتين من حياته القصيرة (1853 ـ 1890) أظهرت هدوءاً غير محتمل، فلهجتها لم تكن مكبوحة الجماح تماماً كلوحته الأخيرة (حقل القمح مع الغربان) التي رسمها قبيل انتحاره[1]. ففائدة

---

(1) فبعد أن فرغ من رسم لوحة (حقل القمح مع الغربان) أقدم على محاولة الانتحار في أحد حقول القمح بإطلاقه الرصاص على نفسه، ومات متأثراً بجراحه بعد ذلك بأيام قليلة. في=

هذه الرسائل لا تتأتي فقط من ميزتها الأدبية الخاصة التي لا تقبل الجدل، إنما من كونها تنقرض بالحاح وكأنها تتمة لوجود مكرس كلياً للتصوير الذي ترجع إليه، الذي تسجله إنما لا تشرحه، الذي تبرزه أكثر مما تفسره إنها ليست بلاغات ولا تعليقات، بل حركات.

يكتب في رسائله إلى أخيه ثيو «طيلة عدة أيام كنت تائهاً تماماً كما كنت في آرلز، إن لم يكن بشكل أسوأ، ومن المعتقد أن هذه الأزمات ستعود لاحقاً أيضاً، هذا فظيع، لقد حملتني هذه الأزمة الجديدة، يا أخي العزيز، إلى الحقول، عندما كنت منهمكاً بالرسم في يوم عاصف سأرسل لك اللوحة التي أنجزتها رغم كل شيء». «يرفه العمل عني دائماً بشكل أفضل من أي شيء آخر، وإذا كنت أستطيع حيناً أن أندفع داخل كل طاقتي، فيكون ذلك ربما وبسهولة أفضل علاج».

«آه يبدو لي تدريجياً أن الشر في أصل كل شيء، ورغم أن ذلك يبقى أبداً شعوراً سوداوياً بعدم التواجد في الحياة الحقيقية، بمعنى أنه من الأفضل صنع الأولاد أكثر من صنع اللوحات أو القيام بأعمال ما، بكل حال نشعر أننا نعيش عندما نفكر بأن لنا أصدقاء بين أولئك الذين هم ضمن الحياة الحقيقية» «إنها ليست السعادة، ولا الحياة الحقيقية، إنما ماذا تريد أنت؟ حتى أن هذه الحياة الفنية، التي نعلم أنها ليست الحقيقة، تبدو لي نابضة بالحيوية وربما من الجحود عدم الرضى بها». «عندما أعود من هكذا اجتماع، أو كذلك إن دماغي يكون مرهفاً، وأنه في حال تجدد هذا العمل غالباً، بما أن ذلك كان خلال تلك الفترة، فإنني أصبح تماماً مجرداً وغير قادر على مجموعة من الأشياء الطبيعية».

«يقول السيد راي أنه بدلاً من الأكل باكتفاء ونظام، استعنت بالقهوة والكحول خصوصاً. أنا أتقبل كل ذلك، إنما سوف يبقى صحيحاً أنه لبلوغ العلامة الصفراء العليا التي بلغتها هذا الصيف، توجب علي تصديق الزيف بعض الشيء، إن الفنان هو في النهاية إنسان عامل، وإنه ليس قادماً لقهر أول

= هذه اللوحة إذا ما تكلمنا عن الغربان الجاثمة فوق القمح حتى نقتلعها من التصوير لنلحقها بالأدب. وإن لم يكن أمامها إلا الدلالة، فهي لا تشكل عملاً، إنما ثغرة غربان، نقاط سوداء، ترقيم.

متسكع في نهاية الأمر». صدقني، عندما يود المرء أن يكون فعالاً، فعليه ألا يخشى القيام ببعض الأشياء بشكل منحرف. وألا يخاف من ارتكاب بعض الأخطاء. لا يكفي، كي يصبح أفضل، مثلما يعتقد الكثيرون، (عدم افتعال السوء). إن السلبية زيف، وأنت بالذات كنت تقول فيما مضى أن ذلك كان واحداً منها. وبذلك، فنحن نفضي إلى الركود، إلى الخمول. أبسط الألوان على القماش الأبيض، ترى أن أحدها ينظر إليك بتمعن وبمظهر فيه بعض الغباء. أنت لا تدري كم هو مثبت التمعن في القماش الأبيض الذي يقول للرسام: أنت لست جديراً بشيء؛ للقماش نظرة ثابتة، غبية، وهو يفتن من هذه الناحية بعض الرسامين بحيث يجعلهم أغبياء هم أيضاً. «أنا مقتنع أن صنع لوحة جيدة ليس أسهل من إيجاد الماسة أو لؤلؤة، فهذا يتطلب جهداً ويخاطر المرء بحياته فيه كبائع أو كفنان».

«كذلك تبرز الحياة في ذاتها للإنسان جانباً أبيض شديد العمومية، يوهن عزيمتك ويجعلك تصاب بالقنوط، إنه وجه ناصع تماماً، ناصع مثل قماش اللوحة الصغيرة. غير أن الحياة تبدو عامية جداً أو تافهة جداً، كما أنها عديمة الحيوية، أما الإنسان المفعم بالإيمان، بالطاقة، بالحمية، العارف لما يعرفه، فهو لا يترك قدره يضيع بأي حال. إنه يتدخل، يقوم بشيء ما، ينطلق من هنا، وأخيراً، (يحطم) (يفسد) هكذا يقولون. دعهم، إذاً، يقولون أولئك اللاهوتيون البارد‌ون».

فكتابة فان غوغ منبثقة من قلب الحياة، نفذها كما نفذ أعماله الفنية، وهو في مهب الريح، فجاءت محملة بالقلق الإنساني، في رسالته الذي كتبها لنفسه وجاء فيها: أما بعد فإن عملي يخصني، وأخاطر فيه بحياتي وعقلي فيه نصف مهزول ـ حسن ـ إنما أنت لست من بائعي البشر حسبما أعلم، ويمكنك أن تنحاز فعلاً، حسبما أرى، متأثراً بالصورة الإنسانية إنما ماذا أريد؟.

وممن كتب أيضاً وكانت لكتاباته الصدى الواسع ولو لم تكن موازية لإنتاجه الضخم في ميادين الرسم والحفر على الخشب والنحاس، الفنان البرت دورر، . الذي تتلمذ على يدي أبيه، الذي كان صائغاً ثم على يدي الرسام والحفار على الخشب ميشيل فو لجيموت. حيث تدرب ثلاث سنوات على الرسم والحفر على النحاس والخشب للصور التوضيحية للكتب.

تجول أربع سنوات في مدن مختلفة، وقام برحلة إلى البندقية وأقام بها حوالي السنتين. وعند عودته إلى موطنه الأصلي بدأ في تعميق ثقافته الأدبية والعلمية، واختلاطه بالأدباء والعلماء والمصلحين والمفكرين من أصحاب النزعة الإنسانية أكثر من اختلاطه بزملائه الفنانين. وبالرغم من حمّى مزمنة أصابته ظل مثابراً على العمل والإنتاج.

لقد أنتج دورر انتاجاً عظيماً في كتابة الرسائل والبحوث النظرية عن القياس (1525) وتقوية الحصان 1527، والتناسب والنظرية الفنية 1528 بجانب مذكراته للرحلة التي قام بها إلى الأراضي الواطئة. وهو يعد الجسر الرئيس الذي عبرت عليه أفكار عصر النهضة الإيطالية إلى الشمال الألماني. وقد تفاعلت هذه الأفكار مع النزعة الفردية التي انحدرت إليه من التراث القوطي وعملت على تكوين شخصيته الفذة وأعماله المذهلة في غزارتها وحيوية خيالها وتعبيرها فضلاً عن تمكن صاحبها من الصنعة الحرفية في الحفر على النحاس والخشب بوجه خاص. وقد تمثل هذا في سلسلة من الأعمال الشهيرة مثل رؤيا يوحنا (1498)، وقد كان أول كتاب يقوم فنان واحد على تصميمه وطبعه ونشره بنفسه.

وأيضاً بيكاسو فعبقريته لم تتوقف عند الفنون التشكيلية بل طاولت الكتابة الشعرية. لقد قضى بيكاسو سنتين لم يرسم خطاً واحداً، لكنه كتب وكانت كتاباته غير عادية، وقد كتب قصائده المهمة منذ عام 1935، كماخلف وراءه الكثير من الأوراق والدفاتر والملصقات تشهد على نشاط شعري غزير وعلى تقنيات كتابية مذهلة.

لقد افتتن بيكاسو منذ صباه بالكلمات واستخدمها كمادة ملموسة، أي كأشياء وألوان وليس كمجرد ركائز مسيرة لمعان محددة، فاستكشف طاقاتها السمعية والبصرية بحرية كبيرة، وتمكن من استخلاص أحاسيس مختلفة من المفردات اللغوية نفسها عبر تنويع طرق كتابتها أو العبور بها من لغة إلى أخرى. وبذلك يبدو بيكاسو الشاعر معادلاً في حسه الخلاق لبيكاسو الرسام.

فمنذ الثانية عشرة كان بدأ تجارب بالكتابة عبر تحقيقه صحفاً بخط يده كان يزينها برسوم يطغى عليها الطابع الهزلي ويرسلها إلى والديه. وفي عامه العشرين أصدر مجلة آرث جوڤن joven التي تميزت بافتتاحيات ذات طابع نضالي

وبمواضيعها الأدبية والفنية معاً. وانغمس في باريس في مناخ أدبي وصادق الشعراء أمثال ابو لينير، وبروتون، وكوكتو[1] وايلوار وماكس جاكوب وميشال ليريس وبنجمان بيري ورينه شار، وزين برسومه عدداً كبيراً من نصوصهم. وقد كان أقرب للشعراء منه إلى الفنانين.

لقد كانت الكتابة بالنسبة إلى بيكاسو أمتداداً لهواجسه الفنية عبر وسيط آخر وليس نشاطاً هامشياً. فقد كتب 350 قصيدة وثلاثة نصوص مسرحية بموازاة عمله التشكيلي ما بين 1935 و1959. وكان يكتب باللغتين الفرنسية والإسبانية وأحياناً يكتب باللغتين داخل نص واحد. وللكتابة لجأ بيكاسو إلى الأوراق التي كان يستخدمها للرسم، الحبر الصيني، قلم الرصاص، قلم الحبر العادي، وأقلام التلوين، كما كان يكتب عندما تدعو الحاجة على أي ورقة أمامه: ورقة ممزقة، مغلف دفتر، هامش كتاب، قصاصة جريدة، وحتى ورق الحمام. وفي القصائد كان بيكاسو يستسلم لمتعة استخدام الكلمات والأرقام ونوتات الموسيقى. وكما في أسلوبه الفني، كان يتمتع بحرية كبيرة في كتابته، رابطاً الكلمات بطرق مختلفة لخلق شعر جد شخصي. وتتراوح قصائده بين أسلوب عادي وأسلوب دائم التجديد ومعقد، لا يحترم قواعد النحو، إذ نجد في قصائد، تكديس جمل ومعان غير مكتملة، تماماً كما في ملصقاته التكعيبية وفقاً لقواعد نحوية خاصة به. وفي الواقع، تتعاشق كلماته وتنتشر في كل الجهات وكأنها تحت سطوة هذيان يجعلها تخرج من سياقها ومعانيها المعتادة. وفي شكل ثابت، كان بيكاسو يغير توازن قصائده إلى حد يصلح في هذه الأخيرة ما قاله يوماً في لوحاته: «أضع في لوحاتي ما أشاء، وعلى الأشياء أن تتدبر أمرها في ما بينها».

وكتب بيكاسو قصائد نثر طويلة دفعة واحدة وتبدو كفيض متواصل بلا فواصل أو نقاط وبلا هاجس بصري خاص، كما لو أنه أراد بذلك الحفاظ على نضارة الحركة الأولية. وكتب أيضاً قصائد عمودية يمنح تقطيعها إلى أبيات أحاسيس سمعية مختلفة. ولكن في كل هذه القصائد وفي هاجس إعادة كتابتها مضيفاً إليها تغييرات طفيفة، نلاحظ رغبة الفنان في عدم إنجازها وفي إبقائها

(1) سأل كوكتو بيكاسو يوماً، ما رأيك في رسومي؟ فقال بيكاسو ضاحكاً إنها بجودة كتاباتي.

معلقة داخل عملية إبداع حيوية ومفتوحة باستمرار على كل الاحتمالات، تماماً كأي مادة أو جسم حي. كما نلاحظ أن ثمة نقاط تشابه كثيرة بين قصائده والنصوص السريالية، وهذا ما يمنح كل الفرادة لقصائده التي تركز في معظمها على مفهومه الخاص والمعقد للفضاء والزمن والجسد.

ومن الرسامين العرب المحدثين الذين دخلوا عالم الكتابة الأدبية والفنية من البوابة الواسعة وبعد جبران خليل جبران الذي احتل رأس لائحة الفنانين ـ الأدباء ضمت اللائحة أسماء عديدة أخرى مثل الفنان جورج قرم هذا الفنان جمع بين الأدب والشعر والموسيقى والرسم، ولكن اسمه اقترن بتاريخ الرسم لأن الأفضلية لديه كان الرسم، فقد ساهم في الحركة الفنية في لبنان ومصر وقد ترك قرم نتاجاً غزيراً في غاية الأهمية، وهو أول فنان عربي سافر إلى أوروبا لدراسة الفن وذلك عام 1919 حيث درس في المعهد الوطني للفنون الجميلة في باريس. أما في الأدب فقد خلق الكثير من القصائد، وله ديوان «مع البسطاء» نشر عام 1915. كتب باللغة العربية والفرنسية معبراً عن آرائه وأفكاره الأدبية والفنية في الصحف والمجلات ومن كتاباته القيمة بحثاً بعنوان «الفن والحضارة في الزمن المعاصر» بالإضافة إلى كتابات عديدة عن الفنانين في لبنان.

وهناك أيضاً يوسف الحويك الفنان النحات العظيم، مصطفى فروخ، قيصر الجميل، جبرا إبراهيم جبرا، رمسيس يونان، حسن سليمان، صلاح جاهين، مظهر النواب، شاكر حسن آل سعيد الذي كتب بأسلوب جميل وعميق جمع فيه بين المعرفة التاريخية والرؤية الشخصية، فكانت كتاباته تتكامل مع رسومه في إعطائنا صورة متعددة الأبعاد لفكر متوقد، مستمداً أصالته من ينابيع عربية قديمة وحديثة، والفنان الكبير أمين الباشا، إلى جانب رسومه العظيمة، كتب في أكثر من مجال، وقد قدم في كتابه المنتحر رؤياه الشخصية، التي هي إمتداداً لرؤيته الفنية الفذة. وحليم جرداق، إلى جانب رسومه العديدة ومسيرته الفنية الطويلة، كتب رؤاه وأفكاره في كتاب جميل بعنوان «عين الرضا»، فيه الكثير من العمق الفكري والشعري والوجداني، ويقول فيه الناقد الفني الاستاذ سمير الصايغ «كتاب مفاجىء للعمق الفكري والشعري والعرفاني، هو مفاجىء للأبعاد والآفاق التي يفتحها أمامنا في كيفية التأمل والتفكير والتأويل والتفسير وإعادة القراءة والإقتراب من جديد من الأمور الروحية والفلسفية والعرفانية

والفنية. هو مفاجىء أيضاً لأنه يستقر بين يدينا كأنه كتاب يوميات قديس، كتاب لخلوة زاهد أو درويش، كأنه كتاب صلاة لمتعبد خارج الهياكل والمعابد، ويضيف: أود أن أقول أو أن أسميه إنجيل للسالكين طريق الفن.



فهرس الأعلام

1 ـ أبو النواس 763 ـ 814م: الحسن بن هانىء بن عبد الأول بن صُباح الحكمي بالولاء، أبو نواس ولد في الأهواز من بلاد خوزستان، ونشأ بالبصرة، يعتبر أبو نواس من أوائل الذين نهجوا للشعر طريقته الحضرية وابتعدوا به عن البداوة، وهو شاعر مكثر، تصرف في معظم فنون الشعر من مديح وهجاء ورثاء وعتاب وغزل مؤنث ومذكر، ومن طرد وخمر وزهد.

2 ـ البحتري 821 ـ 898م: الوليد بن عبيد البحتري، أحسن خصائصه في الغزل، حسن العتاب وبراعة الوصف وذكر الطيف والخيال. أما الفن الذي فاق فيه البحتري أقرانه فهو الوصف. ولقد غلب الوصف على فنون البحتري كلها وكثرت عنده أوصاف القصور والرياض.

3 ـ أحمد زكي أبو شادي 1892 ـ 1955، ولد في القاهرة، درس الطب في انكلترا، رائد جماعة أبولو في مصر، ومؤسس مجلتها، من مؤلفاته: قطرة في يراع الأدب والاجتماع، وديوان الشغف الباكي.

4 ـ أدونيس 1930م: علي أسبر علي أحمد سعيد، ولد في قصابين في سوريا، صحافي، شاعر وناقد، من مؤسس مجلة شعر في لبنان سنة 1957، ومواقف سنة 1968. من مؤلفاته النقدية: الثابت والمتحول، زمن الشعر، فاتحة لنهايات القرن، سياسة الشعر، الصوفية والسريالية، النص القرآني وآفاق الكتابة، مقدمة الشعر العربي. ومن مؤلفاته الشعرية: قصائد أولى، أغاني مهيار الدمشقي، مفرد بصيغة الجمع.

5 ـ امرؤ القيس: (497 ـ 545) حندج بن حجر بن الحارث، ولد في نجد، ومات بأنقرة أبوه ملك على بني أسد، وقد أحاطت بحياته طائفة

من الأساطير. ويعتبر امرؤ القيس في الذاكرة العربية من أشهر الشعراء العرب على الإطلاق، وقد طبع ديوان شعره مراراً، يتسم شعره بالروعة والجذالة، ودقة الوصف، والإيجاز وغنى اللفظ ودلالته، وتوفر النغم الموسيقي كما يتسم بالواقعية والتصوير القائم على التشبيه.

6 ـ أنسي الحاج 1937، أنسي لويس الحاج شاعر لبناني ولد في بيروت، عمل في الصحافة، له عدة مؤلفات شعرية ونثرية: لن، الرأس المقطوع، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، الوليمة، كلمات كلمات كلمات، خواتم، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، وماضي الأيام الآتية.

7 ـ بدر شاكر السياب: 1926 ـ 1964، ولد في قرية جيكور في جنوب العراق، عمل في التدريس والصحافة. عضو الحزب الشيوعي العراقي بين 1948 ـ 1954. يعتبر أحد أبرز رواد المدرسة الحديثة في الشعر العربي، تأثر به جيل بكامله من الشعراء العرب المعاصرين. مات في ريعان شبابه. من مؤلفاته: ازهار ذابلة، أساطير، المومس العمياء، الأسلحة والأطفال، حفار القبور، أنشودة المطر، المعبد الغريق، منزل الأقنان، شناشيل ابنة الجلبي، إقبال، قصائد، قيثارة الريح.

8 ـ توماس ستيرنس اليوت: 1888 ـ 1965. شاعر وناقد أميركي. ولد في مدينة سانت لويس في مقاطعة ميسوري، حصل على الجنسية البريطانية سنة 1927. يعتبر من أبرز ممثلي الشعر الحر والمدرسة التصويرية. اتخذ في مطلع العشرينات من القرن العشرين خطاً غنائياً كلاسيكياً، وبخاصة في قصيدته الأرض الخراب The waste land عام 1922، التي تعد بإجماع النقاد، أروع أعماله الشعرية على الإطلاق. منح جائزة نوبل عام 1948.

9 ـ جبرا إبراهيم جبرا: شاعر وناقد ورسام وروائي. ولد في فلسطين سنة 1920، ساهم في تأسيس «جماعة بغداد للفن الحديث» ترأس تحرير مجلة فنون عربية 1980 ـ 1982 الصادرة في لندن. له نحو 60 كتاباً. في الشعر: تموز في المدينة، المدار المغلق، لوعة الشمس. في الرواية؛ الصدى والغدير، صراخ في ليل طويل، البحث عن وليد

مسعود، الغرف الأخرى، يوميات سراب عفان. إضافة إلى عدد كبير من الكتب في النقد، والترجمات عن الآداب الأخرى.

10 ـ جبران خليل جبران: 1883 ـ 1931. أديب وشاعر ورسام لبناني من مواليد بشري شمال لبنان. مجدد في الأدب، من أركان النهضة الأدبية في المهجر. رئيس الرابطة القلمية في نيويورك. أبدع باللغتين العربية والإنكليزية، من مؤلفاته: الأرواح المتمردة، الأجنحة المتكسرة، يسوع ابن الانسان، العواصف، والنبي.

11 ـ خليل حاوي: 1925 ـ 1982. شاعر لبناني، ولد في الشوير، استاذ جامعي وناقد، دواوينه: نهر الرماد، الناي والريح، بيادر الجوع، الرعد الجريح، من جحيم الكوميديا، من مؤلفاته: جبران خليل جبران إطاره الحضاري شخصيته آثاره، رسائل الحب والحياة، ورسائل إلى ديزي الأمير.

12 ـ سعدي يوسف: ولد في أبي الخصيب العراق سنة 1934. عمل في الصحافة والتدريس، شاعر. من نتاجه: القرصان، اغنيات ليست للآخرين، النجم والرماد، قصائد مرئية، تحت جدارية فائق حسن، الليالي كلها، الساعة الأخيرة، يوميات الجنوب يوميات الجنون، من يعرف الوردة، عندما في الأعالي، الوحيد يستيقظ.

13 ـ صلاح عبدالصبور: شاعر مصري ولد سنة 1931 في الزقازيق، من أعماله الشعرية: الناس في بلادي، أقول لكم، أحلام الفارس القديم، مسافر ليل، الأميرة تنتظر، ليلى والمجنون، بعد أن يموت الملك، عمر من الحب، ومسرحية شعرية بعنوان مأساة الحلاج. له في النثر: أفكار قومية، أصوات العصر، ماذا يبقى منهم للتاريخ، حتى تقهر الموت. قراءة جديدة لشعرنا القديم، حياتي في الشعر، وتبقى الكلمة، رحلة على الورق، مدينة العشق والحكمة، النساء حين يتحطمن، نبض الفكر قرارات في الفن والأدب، على مشارف الخمسين. وله عدة ترجمات.

14 ـ عبدالوهاب البياتي: شاعر عراقي ولد سنة 1926، عمل في الصحافة. من مؤلفاته: ملائكة وشياطين، أباريق مهشمة، أشعارفي المنفى، والأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة في برلين، كلمات لا

تموت، النار والكلمات، الذي يأتي ولا يأتي، الموت في الحياة، بكائية إلى شمس حزيران والمرتزقة، الكتابة على الطين، عن الموت والثور، قمر شيراز، مملكة السنبلة، كتاب البحر، بستان عائشة.

15 ـ عزرا باوند: شاعر وناقد أميركي، ولد في بلدة هايلي من ولاية ايداهو في أميركا سنة 1885، تميز شعره بالغموض والنزعة إلى الاتكاء على الأساطير، يعتبر من أبرز ممثلي الشعر الحر، والمدرسة التصويرية. «تلقى عزرا تعليمه في نيويورك، وحصل على الماجستير من جامعة بنسلفانيا 1906. سافر إلى أوروبا واستقر فيها بعد أن رفض شعره في الولايات المتحدة الأميركية. تنقل بين إيطاليا وإنكلترا وفرنسا. نشر أول ديوان له عام 1908 في مدينة البندقية في إيطاليا. كان معجباً باللغتين الصينية واليابانية. بدأت علاقته في لندن بالشاعر الأميركي ت.س. اليوت، ومن خلال هذه العلاقة خرجت تيارات عديدة والتي تعد تصويرية ناضجة، والتي أرست قواعد جديدة للشعر. كان عزرا باوند يهاجم أميركا في الإذاعة إبان الحرب، وبخاصة سيطرة رجال المال اليهود على المصارف. ألقت السلطات الأميركية القبض عليه عام 1945 بتهمة الخيانة العظمى، ووضعته في معسكر حربي مدة ستة أشهر، قضاها في ترجمة الشعر الصيني، وكتابة الشعر، قدم للمحاكمة، ولكن المسؤولين أدخلوه المستشفى في واشنطن للعلاج حيث قضى 12 سنة ولما أفرج عنه «لأنه مجنون، لا يصلح للمحاكمة»، عاد إلى إيطاليا عام 1958 وظل فيها حتى توفي عام 1972.

16 ـ المتنبي 915 ـ 965. ولد في الكوفة حيث نشأ، وهو واحد من كبار شعراء العرب، وفارس الوجدانيات والحكمة بدون منازع، وقد عبر القدماء عن أهمية هذا الشاعر بعبارة موجزة: ثم جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس.

17 ـ محمد عفيفي مطر: ولد في رملة الأنجب مصر. عمل في التدريس والصحافة، شاعر، من نتاجه: مكابدات الصوت الأول، من دفتر الصمت، ملامح من الوجه، رسوم على قشرة الليل، كتاب الأرض والدم، شهادة البكاء في زمن الضحك، النهر يلبس الأقنعة، يتحدث

الصمت، أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت، رباعية الفرح. من مؤلفاته: شروخ في مرآة الأسلاف.

18 ـ محمود درويش: 1941 ـ 2008 شاعر فلسطيني ولد في قرية البروة التي دمرها الاحتلال الإسرائيلي بالكامل. كتب الشعر وهو في السابعة من عمره، تلقى تعليمه الثانوي في قرية دير ياسين، ثم تابع في موسكو. عمل صحفياً في حيفا، وكتب في الجرائد والمجلات، وعندما كان في الثانية والعشرين من العمر، أصبحت قصيدته «بطاقة هوية» صرخة تحد جماعية مما أدى إلى إعتقاله أكثر من مرة. نفي إلى باريس بين سنة 1985 ـ 1995. له مؤلفات عدة منها: عصافير بلا أجنحة، أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، آخر الليل، مطر ناعم في خريف بعيد، يوميات جرح فلسطيني، عرائس العصافير تموت في الجليل، حصار لمدائح البحر، في حضرة الغياب، بطاقة هوية، إضافة إلى العديد من النصوص المتفرقة والقصائد المستقلة: حالة حصار، جدارية، أحد عشر كوكباً، سرير الغريبة..

19 ـ نازك الملائكة 1923 ـ 2007. ولدت في بغداد من والدين شاعرين، حصلت على ماجستير في الأدب المقارن من الولايات المتحدة الأميركية. لها في الشعر: عاشقة الليل، شظايا ورماد، قراءة الموجة، شجرة القمر، مأساة الحياة وأغنية للإنسان، المجموعة الشعرية الكاملة، يغير البحر ألوانه، الصلاة والتوراة. ولها في النثر: قضايا الشعر المعاصر، التجزيئية في المجتمع العربي، مآخذ إجتماعية على حياة المرأة العربية، نحو عالم عربي أفضل، وسيكولوجية الشعر.

20 ـ يوسف الخال، 1917 ـ 1981 شاعر وصاحب مجلة شعر اللبنانية، ولد في سوريا، أنشأ في بيروت دار الكتاب، وبدأت هذه الدار نشاطها بإصدار مجلة صوت امرأة. سافر سنة 1948 إلى أميركا للعمل في الأمانة العامة للأمم المتحدة في دائرة الصحافة والنشر. عاد إلى لبنان سنة 1955 لينشىء مجلة شعر سنة 1957. صدر له: سلماي، الحرية، هيروديا (مسرحية شعرية)، البئر المهجور، الولادة الثانية، الحداثة في الشعر، ودفاتر الأيام.

المراجع العربية

- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبدالرحمن بدري، بيروت 1973، الطبعة الأولى.
- بدر الدين أبو غازي: رواد الفن التشكيلي، دار الهلال 1985، القاهرة.
- بلند الحيدري، زمن لكل الأزمنة، نظرات وآراء في الفن، المؤسسة العربية للدراسات.
- البسيوني محمد، الفن في القرن العشرين، مكتبة الأسرة القاهرة.
- د.جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت 1992.
- جبرا إبراهيم جبرا، الفن والفنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى 2000.
- جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والعقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1988.
- جمال الدين سيد محمد، الأدب اليوغوسلافي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت 1984.
- د. جورج شكيب سعادة، من رياض الأدب، مطابع كسروان بيروت 2002.
- حسن سليمان، حرية الفنان، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت 1983.
- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر 1976.
- شاكر حسن آل سعيد، الرؤيا الفنية التأملية، في معنى الحقيقة الكونية.

- شوكت الربيعي، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة.
- د. عبدالغفار مكاوي، قصيدة وصورة، عالم المعرفة الكويت 1987.
- د. عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث دار الكتاب العربي دار الوليد دمشق 1996.
- ماجد يوسف، مرايا قوس قزح. إضاءات في الفن التشكيلي، مكتبة الشباب، الهيئة العامة لقصور الثقافة 1995.
- محمد أبو زريق: من التأسيس إلى الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى.
- د. محمد حمود، محمد علي شمس الدين، أميرال الطيور، دار الفكر اللبناني 2008.
- د. محمد حمود، خليل مطران دار الفكر اللبناني الطبعة الأولى 2003.
- د. محمد حمود الحداثة في الشعر العربي المعاصر. الشركة العالمية للكتاب 1996.
- مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي القاهرة 1999.
- ميشال ديرميه، الفن والحس، ترجمة وجيه البعيني بيروت 1988.
- ناتان نوبلر، حوار الرؤية، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة خليل فخري، المؤسسة العربية للدراسات 1992.

مجلات

- الحياة التشكيلية، مطابع وزارة الثقافة السورية دمشق 1990.
- فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الخامس، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985.
- ثقافات، كلية الآداب، البحرين 2002 العدد الثالث.



المراجع الأجنبية

- Dictionnaire du littéraire. P.U.F.
- Encyclopedie le livre d'art 10 volumes, Edition grolier.
- Encyclopedie, les grandes Epoques de l'art 12 volumes Edition Gründ.
- guenon R. la crise du monde moderne- gallimard, Paris, 1946.
- Humbert A. Les Nabis et leur Epoque - preface de Cassou, Edition p.gailber genève, 1954.
- Reed H. Histoire de la peinture moderne - Somogy, Paris 1960.
- Seuphor M. Dictionnaire de la peinture Abstraite, Paris, Hazan 1957.
- Seuphor M. l'art Abstrait, ses origines, ses premiers Maitres- Haeght 1943.



الفهرس

الفصل الأول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس

الفصل السادس

الفصل السابع

الفصل الثامن

الفصل التاسع

2011 /1 /893



جمالية الصورة

من الواضح أننا نعيش مرحلة الصورة في مختلف مجالات الحياة، وعلى مستوى الفنون بخاصة. صحيح أن الصورة كانت من أبرز مكونات الفن، إلا أنها الآن مع التطور التقني الهائل، ومع تقدم المرئي على المسموع، واقتحام العين لمجال الأذن، باتت تحتل منزلة من الشعر، تضارع منزلتها في الرسم!!
إنها إيقاع الشعر الحديث وموسيقاه. من هنا أهمية هذا الكتاب الذي يتناول جمالية الصورة بين الفنون التشكيلية والشعر.



المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع